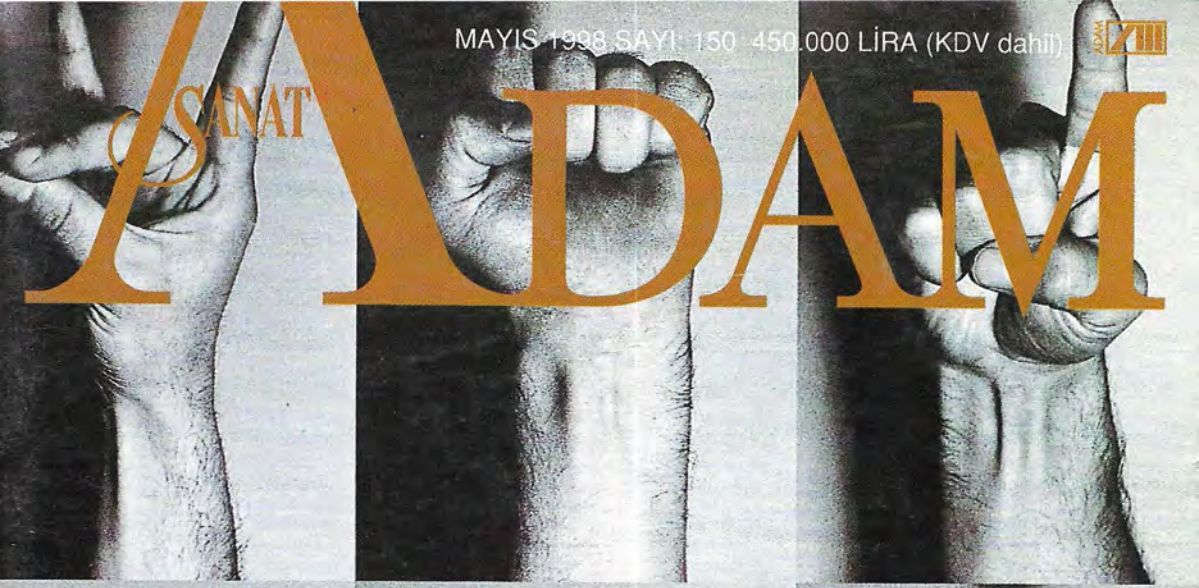
MAYIS 1998 SAYI: 150 450.000 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM



• OKUMA NOTLARI / *Memet Fuat* • KÜLTÜREL DEMOKRASİ VE KÜLTÜREL HAKLARIN SAVUNULMASI / *Hıfzı Topuz* • "GAZETE GAZETECİNİNDİR" / *Orhan Barlas* • CEHENNEM IRMAĞINDA MARIO LUZI / *Uğur Kökden* • OKTAY RİFAT'SIZ BİR DÜNYANIN ÖZGÜVENİ / *Önder Otçu*

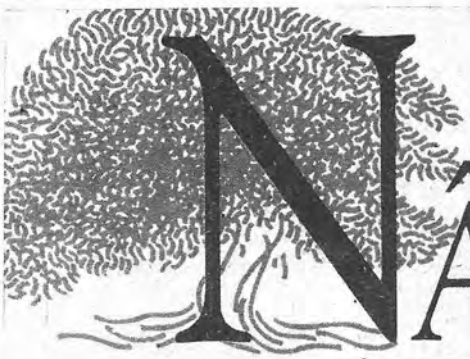
ŞİDDETE HAYIR!

Yaşar Kemal

Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana

Bir Ada Hikayesi 1

ADAM



NÂZIM HİKMET

Piraye'ye Mektuplar

Nâzım'ın 1933'ten 1950'ye kadar, on yedi yıl boyunca, çeşitli cezaevlerinden kendisine yazdığı mektupları, Piraye tahta bir bavulda saklardı. Ceviz ağacından yapılmış, 41x26x14 cm boyutlarında küçük bir tahta bavul. Küçük olduğu için, belki "çanta" demek daha doğru. Bu ceviz çantayı ona Nâzım sanırım Çankırı Cezaevi'ndeyken yapmıştı.

1975'de *Nâzım ile Piraye* adlı kitabı hazırlarken o çantanın içindeki mektuplardan yararlanmıştım. *Nâzım ile Piraye*, biraz da ben yeterince üstünde durmadığım, açıklamadığım için yanlış değerlendirilmiş bir çalışmadır. Ondaki mektupları, mektup parçalarını seçerken amacım, özellikle Nâzım'ın şiiri ile yaşamı arasındaki iç içeliği vurgulamak, yaşamının şiirine nasıl yansıdığını, şiirini yaşamını yönlendirmede nasıl kullandığını göstermekti. Bu arada, aşk gibi yoğun duyguların çarşı pazar mantığıyla değerlendirilemeyeceğini de belirtmek istiyordum. Elinizdeki bu iki kitaptakiler ise, Piraye'nin ceviz çantada sakladığı mektupların tümüdür...

Memet Fuat

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

TURGAY FİŞEKÇİ

ARI BAKIŞ

Bu kitapta bir araya gelen yazılar 1996-1997 yıllarında "Cumhuriyet" gazetesinde yayımlandı.

Bu yazılarda çoğun, günlük hayatın çevresinde dönen konulardan yola çıktım ama geldiğim yer hep kültür sorunları oldu. Kişisel ve toplumsal davranışlar; oturup kalkmaktan yürümeye, yiyip içmekten sevdalanmaya hepsi içinde yaşadığımız kültür ortamının bizdeki yansımaları.

Daha aydınlık bir dünyaya giden yolda hayatın her alanını sorgulamak, eski ve yeni kültürlere bakarak yeniden üretmek zorunluğu var. Bu eylemin bir parçası olarak gördüğüm yazıların toplandığı kitaba bu nedenle Arı Bakış **adını verdim. İnsanlığın yoğun ve niteliksiz bir iletişim bombardımanına tutulduğu günümüzde en çok gereksinilen şeyin sorunlara arı bakışlarla yaklaşılması olduğuna inanıyorum. İnsanlık kültürünün binyıllar boyu oluşturduğu doğru ve haklı düşüncelerin üzerleri elbette örtülemez. Yeryüzü ve insanlığı sanayi imparatorluklarının birer "atık"ı durumuna getirme çabası, insanlığın binyıllardır oluşturduğu kültürel değerleriyle aşılabilir.**

– Turgay Fişekçi

ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

ADAM SANAT

Sayı 150, Mayıs 1998
ISSN 1300-154X

Sahibi : Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni : Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü : Sevgi Tuncel
Genel Yayın Yönetmeni Yardımcısı : Turgay Fişekçi

OKUMA NOTLARI	5	Memet Fuat
KÜLTÜREL DEMOKRASİ	13	Hıfzı Topuz
"GAZETE GAZETECİNİNDİR"	19	Orhan Barlas
CEHENNEM IRMAĞINDA MARIO LUZI	21	Uğur Kökden
MİRAS'TA KADINLAR VE AYDINLAR	24	Behçet Çelik
KENT VE KENT KÜLTÜRÜ	29	Gürhan Tümer
SAVAŞ ÇEKİÇ	34	Mehmet Ergüven
OKTAY RİFAT'SIZ BİR DÜNYANIN ÖZGÜVENİ	39	Önder Otçu
SABAHATTİN ALİ'NİN ÖLÜMÜ	54	M. Kemal Adatepe
INGEBORG BACHMANN'IN ÖLÜMÜ	72	Mustafa Ziyalan
AHMET YEŞİL'DE HAREKET/SİZLİK	75	Celal Soycan
KİTAPLAR ARASINDA	78	Hüseyin Peker

ŞİİR

İmparator İulianus, 12; Ruşen Hakkı, 15; Nihat Ziyalan, 18; Ersin Salman, 23; İnci Asena, 31; Tahir Abacı, 43; Müslim Çelik, 47; Tarık Günersel, 57; Ali Asker Barut, 59; Yelda Karataş, 63; Altay Ömer Erdoğan, 65.

BU SAYIDAKİ GRAFİK SANATÇISI

Savaş Çekiç, 34-38.

KAPAK

Düzenleyen : Lowe Adam Tanıtım Hizmetleri A.Ş. **Afişler :** Savaş Çekiç.

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi :** Küçükparmakkapı sok. No : 17 80060 Beyoğlu-İstanbul; Tel. : (0212) 293 41 05; FAX : (0212) 293 41 08; **e-mail:** adam@ada.net.tr **Dizgi :** Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskısı** : Şefik Matbaası; **Kapak Baskısı :** Ana Basım; **Dağıtım :** BİRYAY A.Ş.; Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI :** Yıllık (12 sayı) 6.000.000 TL. (*Şiir Yıllığı* ile Birlikte) Yurtdışı Avrupa : 60 DM; ABD : 60$. **Abone ve Eski Sayılar İçin Hesap No** : Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş. adına Yapı Kredi Levent Şubesi 1191 nolu hesap. **İLAN KOŞULLARI :** Kapak içi (siyah-beyaz) 50.000.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 40.000.000 TL; yarım sayfa 20.000.000 TL; çeyrek sayfa 10.000.000 TL; Fiyatı : 450.000 TL (KDV'li); Kıbrıs 500.000 TL.

Seçme Şiirler Dizisi'nden Üç Yeni Kitap :

Necati Cumalı
Cahit Irgat
Cevat Çapan

Türk şiirinin büyük ustalarını
en güzel ürünleri
şiir üstüne düşünceleri
yaşamları
ve yapıtlarıyla yansıtmayı
amaçlayan bu dizide
bugüne dek
on beş şairimizin
kitapları yayımlandı.

Size açılan
bu kapılardan
tadına doyulmaz
şiir dünyalarına
ulaşacaksınız.

Seçme Şiirler Dizisi'nden Bugüne dek Yayımlanan Kitaplar:

Nâzım Hikmet
Orhan Veli
Oktay Rifat
Melih Cevdet Anday
Cahit Külebi
İlhan Berk
Salâh Birsel
Özdemir Asaf
Sabri Altınel
Edip Cansever
Ataol Behramoğlu
Refik Durbaş

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

OKUMA NOTLARI

Memet Fuat

Kendi dillerinde hangi sözcükle söylemişler bilmiyorum, ama çok ünlü iki yabancı sanat adamının Yaşar Kemal için söyledikleri dilimize "anlatıcı" sözcüğü kullanılarak aktarılmış :

"Yaşar Kemal çağdaş dünyanın en büyük anlatıcılarından biridir." (John Berger)

"Yaşar Kemal Homeros'tan bu yana gelen en eski geleneksel anlatıcıdır." (Elia Kazan)

Anlatıcı...

Romancı, öykücü filan demeyip de, anlatıcı demeyi seçmeleri çok ilginç, ayrıca uyarıcı bir saptama...

Yaşar Kemal'in kitaplarında en göze batan yan yazarın anlatma coşkusudur... Doyamaz anlatmaya... Hele bazı şeyleri tekrar tekrar anlatır...

Kendinizi anlatının çekiciliğinden kurtarıp, soğukkanlılıkla, "Bunları anlatması gerekli mi?" diye düşünürseniz, işin tadı kaçabilir...

Roman tekniği, fazlalıklardan arınma, gereksiz ayrıntılara girmeme, konuyu dağıtmama, içerik tutumluluğu gibi şeylere hiç takmayacaksınız kafanızı. Karşınızda büyük bir anlatıcı, ağzından bal damlayan biri var, bırakın anlatsın...

Yaşar Kemal'in yazarlığı sözlü yazın geleneğimizin bir uzantısıdır...

Masal, destan anlatıcılığı, belirgin tatları korunarak roman anlatıcılığına dönüştürülmüş...

Bir süredir, evire çevire *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*'yı okuyorum. Sayfa kenarlarına koyduğum işaretlerden yararlanarak, bu yazıda, yazarın bazı özelliklerinden söz edeceğim.

Gelişigüzel...

Kitabın girişinde bir betimleme yer alıyor. Poyraz Musa'nın kayığıyla kürek çekerek boş bir adaya gelişi...

"Mübadele"de Rumlar gönderilince boş kalan bir ada...

Yazar halk ağzından alınmış izlenimi veren aykırı sözcüklere, söyleyişlere yaslanarak, görünüşleri, renkleri, kokuları, esintileri, devinimleri betimliyor.

İlk ilgiyi çeken "apak" sözcüğü.

Deniz apak *kesilmiş*, kayık, kürekler, gökyüzü, yıldızlar apak. Poyraz Musa apak. Sonra ada pembe bir ışığa *batıyor*, pembe ışık denize yansımış inceden *dalgalanıyor*. Poyraz Musa günün *ucu gözükünceye* kadar olduğu yerde, kayıkla birlikte sallanarak orada öyle, kendinden geçmiş durup kalıyor. Önce denizin aklığı *kayıp gidiyor*, ardından denize yansımış şeftali çiçeklerinin pembesi *uçup gidiyor*, adanın üstüne *konuyor*. Yıldızlar parlayıp sönüyor. Nerdeyse bir *çocuk boyu* denizden fırlayan bir balık, havada *çakarak*, çelik mavisi, çelik yeşili, çelik moru, çelik kırmızısı ışıklarını *fışkırtarak*, geri düşüyor. Denizin üstü gene bir *çocuk boyu* pul pul oluyor.

Bu "çelik"li renkleri, "çocuk boyu" ölçüsünü, yatık yazdığım söyleyişleri belki önce bir yadırgıyordur okurlar, ama kısa sürede değişik söyleyişler olarak benimseyip beğenmeye başlıyorlar...

Çünkü hiçbiri anlaşılmaz değil...

Yaşar Kemal'in anlatımındaki tat öncelikle bu aykırılıklardan geliyor. Kişilerini konuştururken olduğu gibi, kendi konuşurken de süreki değişik söyleyişler arıyor yazar.

Örnekler verelim :

"Yukarı çıkınca sert bir ışığa *çarptı, sallandı*." (s. 9)

"Değirmenin üstündeki som pembe bulut ışıklar içinde yuvarlanarak güneye doğru *sağılıp* gidiyordu." (s. 9)

"Dallardaki kuş yuvaları daha yavruya *durmamıştı*." (s. 10)

"Akdeniz mavide *tütüyordu*. Işıklar *şırıldıyordu*." (s. 10)

"Hışım gibi bir yağmur *indirmeye* başladı." (s. 10)

"Köyde inanılmaz bir sessizlik *aldı* ortalığı." (s. 55)

"Tepenin başına doğru *aldı yatırdı*, üstüne çıktığında soluk soluğaydı." (s. 96)

"O da sevinçten içi apaydınlık, *pır pır olmuş uğunuyordu*." (s. 113)

"Güneş tepeye gelmiş de *devrilmiş* gidiyor." (s. 117)

"O da sevinçten *dolmuş taşıyordu*." (s. 123)

"İşlenmiş mermer taşın yanına *ağzı koyun* uzandı." (s. 144)

"Balık yağı kokusu bütün adayı *alır*." (s. 146)

"Kedinin gözleri *ağlamsıydı*." (s. 152)

"Orada, çakıl taşlarının üstünde *direkledi* kaldı." (s. 168)

"Yağmur bir karanlık gece olmuş üstlerine *taş gibi düşüyordu*." (s. 178)

"Tekne gözden *irayıncaya* kadar olduğu yerde durdu kaldı." (s. 208)

"Gökyüzü yıldızla *döşeliydi*." (s. 251)

"Gök *uzaklaşıyor*, karanlık *koygunlaştıkça koygunlaşıyor*, göz gözü görmez oluyordu." (s. 258)

"Çöl *inler gibi etti*. Abbasın içine bir korku *geldi oturdu, boğazını sıktı*. Yıldızlarla birlikte yanlarından yörelerinden karanlık da *akıyordu*." (s. 260)

"Ömründe ancak birkaç kez böylesine sevince *batmış çıkmıştı*." (s. 270)

"Atını mağaradan dışarıya çekti bindi, biner binmez de *doldurdu*." (s. 272)

"Kapıdan bir sevinç yeli gibi iskeleye *aktı*, teknesine bindi motoru çalıştırdı gazı verdi dümeni denizin ortasına kırdı." (s. 297)

Bazıları imge gibi... Bu söyleyiş aykırılıkları yazarın biçemine bir şiirsellik de katıyor...

Arada anlamını verirken insanı bir duralatıp düşündürenler de yok değil. Örnekse yapıtta birkaç kez geçen "aldı yatırdı", "doldurdu" söyleyişleri bunlardan.

Yazarın halk dilindeki şiirsel kullanılışlarından çok hoşlandığı bir sözcük ise "kesmek" sözcüğü.

Örnekler :

"Gökyüzü, deniz, toprak, dünyada ne varsa, çiçek, kuş, ağaçlar, yeşiller, morlar, sarılar, turuncular hep pembeye *kesmişti.*" (s. 9)

"Gene her yer karanlığa *kesti.*" (ss. 10-11)

"Yeryüzü, gökyüzü kuşa *keser.*" (s. 79)

"Onlar, yaşadıkları sürece, (...) iliklerine kadar sevinçten titreyip, iliklerine kadar bir mavi sevince *kesmişler midir?*" (s. 94)

"Sevinci öfkeye *kesti,* yüreği küt küt atmaya başladı." (s. 97)

"Bütün bedeni mutluluğa *kesti.*" (s. 142)

"Yüzü andan ana bir acıya *kesiyor,* bir sevinç içinde kalıyordu." (s. 256)

Yaşar Kemal'in biçeminde sözcük sıralamak kadar, benzer tümce parçaları sıralamanın da önemli bir yeri var.

Aşırı bir örnek :

"Koyakta kuşlardan, hortumlaşarak, dönerek, savrularak göğe ağan, inip çıkan, parlak, koskocaman bir top ışık olarak çakan, çakınca da göğü baştan başa ikiye biçen, inip çıkarak, koyağı bir uçtan bir uca bir anda geçip denize inen, iner inmez de, denizin üstüne varır varmaz da tam kıyıda zınk diye duran, orada birbirlerinin üstüne yığılan, sonra da o anda arkaya savrulan, dönerken denizin üstünde, kıyıda çakıltaşlarında ölüler, çırpınan, kanatlarını açıp da uçamayan yaralılar bırakan kuşlardan başka hiçbir şey gözükmez." (s. 79)

Yazar sözcükleri tekrar tekrar kullanmaktan da sakınmıyor. Bir sözcüğü üst üste bindirerek yinelemekten bir güzellik çıkartmaya çalıştığı bile oluyor.

Şöyle :

"Soluğu belli belirsiz bir gül *kokusuyla koktu.*" (s. 88)

"Bir çiçek yığınından gelen *kokularla da kokuyordu.*" (s. 101)

"İçinde bir *korku* vardı ki yüze çıkaramıyor, *korkusundan* alabildiğine *korkuyordu.*" (s. 271)

Yaşar Kemal'in biçemini, söyleyiş aykırılıklarını, masalların, destanların beslediği açık. Dilinin tadı tuzu büyük oranda kırsal kesim halkımızın birikimlerinden geliyor. Ama yalnızca yüzyıllardır biriktirilmiş olan güzellikleri kullanmak değil onunki, halkının yaratıcılığını, başka bir söyleyişle "uydurma gücünü" de almış.

Kullandığı bütün aykırı sözler toplama mı?

Yoksa bazılarını kendisi mi uyduruyor?

Bilemem... Kuşkuluyum...

Örnekse şöyle diyor :

"Dışardaki fırtına buradan duyumsanmıyordu ya, incecik bir yel çiçekleri, çimenleri, yaprakları ığralıyordu." (s. 166)

Görüyorsunuz, birçok yazarın "hissetmek" yerine kullanmaktan kaçındığı "duyumsamak" onda hiç yadırganmıyor. Öylesine ki "duyumsamak" da

acaba "ığralamak" (ırgalamak) gibi halk ağzından derlenmiş bir sözcük mü diye araştırmak gereğini duyuyor insan.

Tarama Sözlüğü, Derleme Sözlüğü...

Yok, yok, yok...

Başka bir örnek :

"Sanki atlıların da sözleri bitmişti, kimse ağzını açıp da bir tek sözcük etmiyordu." (s. 258)

Buradaki "sözcük" de halk ağzından derlenmiş gibi yerine ne güzel oturmuş... Bunu hiçbir yerde araştırmayacağım, çünkü Melih Cevdet Anday'ın "uydurduğu" bir sözcük olduğunu çok iyi biliyorum...

Yeni sözcükleri halkımızın kaç bin yıllık birikiminden gelen biçemine böylesine kolaylıkla yerleştiren bir yazar kim bilir daha ne işler beceriyordur diye geçiyor kafamdan...

Yukarda verdiğim örneklerden birinde, belki ilginizi çekmiştir, "ağzı koyun" diye bir söz var; "yüzükoyun" karşılığı. (s. 144)

Yazar başka bir sayfada ise şöyle diyor :

"Poyraz içerdeydi, ortaya sırtüstü uzanmış, soluk alır gibiydi. Vasili onu ağzı aşağı çevirdi." (s. 230)

Burada "yüzükoyun" karşılığı "ağzı aşağı" denmiş.

Hemen karşı sayfanın altında, bakıyorsunuz, Vasili, Poyraz Musa'ya şöyle diyor :

"Seni kolundan tuttuğumda, seni kayığın içinde yüzükoyun döndürürken de boynunda parlayan bir şey gördüm." (s. 231)

Poyraz "yüzükoyun" diyor... Demek "ağzı aşağı", "ağzı koyun" diyen yazarımız. Ayrıca o da "sırtüstü" yerine "ağzı yukarı" ya da "ağzı üstü" filan demiyor...

Bu Yaşar Kemal'le baş edilmez...

Bir ara *Yaşar Kemal Sözlüğü* diye bir kitap yayımlanmıştı. Adam'daki dizide yok. Onu edinmenin bir yolunu bulmalı...

Biçemindeki destansılık, yer yer masal havası yalnızca dilinden, halktan aldığı söyleyiş özellikleriyle sözcüklerden mi geliyor?

Hayır, bir de görkemli bir abartmacılık özelliği eklenmiş bunlara.

Ne demek abartmacılık?

Gene örnekler verelim :

"Dünyada bu kuş eti pilavı kadar lezzetli bir yemek, bütün ada and içer İncile el basar ki, dünyanın hiçbir yerinde yapılamaz." (s. 79)

"Poyraz Musa şimdiye kadar böylesine pırıltılı, dehşet bir mavide balkıyan bir kuş görmemişti." (s. 208)

"Bu yer altındaki köydeki yediği tandır ekmeği gibi lezzetli bir ekmeği, ömründe, hiçbir yerde yememişti." (s. 219)

"Bu ada ada oldu olalı böyle sevinçli bir ses, böyle aydınlık, ışık gibi açmış bir yüz, pırıl pırıl, masmavi ipiltili bir çift göz görmemişti." (s.221)

"Kadın sarı saçlı, derin mavi gözlü, uzun boylu, ipekli apak giyitler içinde, başka bir dünyanın büyülü bir yaratığı gibi, şu kutulardan çıkan, ala şafakta bir kezcik öten kuşun, dünyadaki bütün kuşların Emiresi sanki." (ss. 252-253)

"Abbas bunca yıl savaşlara girmiş savaşlardan çıkmıştı, hiçbir savaşta, yüzlerce topun hep birden patladığı, yeri göğü sarstığı savaşlarda bile böyle-

sine bir gürültü duymamıştı." (s. 258)
"Böyle bir at bütün Arabistanda yoktur." (s. 263)

Yaşar Kemal'de güzel kuşun benzeri görülmemiştir, tandır ekmeğinin benzeri yenmemiştir; bir ses, bir yüz, bir göz, güzel kadın, gürültü, at, övülmek istenen her şey benzersizdir.

Saraç Şehmus "bütün Mezopotamyanın burdan Bağdata, Basraya kadar en ünlü" saracıdır. (s. 265)

"İpekli bir bohçanın içinden lacivert bir giyit" çıkar, "üstüne kalıp gibi" uyar "giyiti, sanki çok usta bir terzi, ölçüsünü özenerek bezenerek almış öyle" yapmıştır. (s. 267)

Temiz bir ayakyolu bile bu anlayışla betimlenir :
"Uzun yıllar böyle tertemiz, gıcır gıcır bir ayakyolu görmemişti." (s. 45)

Destanlara, masallara özgü bu abartmacılık Yaşar Kemal'in anlatıcılığının çok belirgin bir özelliği... Her betimlemesinin altından ucu görünüyor.

Kitabının bir yerinde yazar konuşturduğu bir kişi için şöyle demiş :
"Bire bin katarak bir destancı ustalığıyla, coşkuyla anlatıyordu." (s. 24)
Başka bir yerde de şöyle :
"Köylüler ulu bir destancıyı dinler gibi onu dinliyor, köyden gitmesini hiç istemiyorlardı." (s. 271)

Yaşar Kemal roman yazan çağcıl bir destancı diye anılabilir... Tadına doyamadığı o güzelliğin "köyden gitmesini" istememenin ötesinde, serpilip gelişmesini, Türkçeyi de aşıp dilden dile geçmesini, bütün dünyaya yayılmasını sağladığı da bir gerçek...

Kimilerinin "dil büyücüsü" diye nitelediği bu anlatı ustasının dilinde aksaklıklar, dikkatli okurları durup düşünmeye zorlayan yönler yok mu?

Bence var. Onlara da örnekler verelim :
"Hepimiz evlenir, çocuklarımız olurdu." (s. 90)
Doğrusu : evlenirdik.
"Bu dünyada ne hiçbir şey duydun, ne de hiçbir şey gördün." (ss. 112)
Doğrusu : ne bir şey duydun, ne de bir şey gördün.
"Kedinin bu bekleyişi Vasilinin balığı alıp livarın içine koyuncaya kadar sürdü." (s. 129)
Doğrusu : koymasına.
"Oysa yöresinde kelebek kaynaşıyordu." (s. 137)
Doğrusu : kelebek kaynıyordu. Ya da : kelebekler kaynaşıyordu.
"O kadar üzülmüştü ki nerdeyse ağlayacak." (s. 159)
Doğrusu : ağlayacaktı.
"Kahvaltılarını yaptılar." (s. 283)
Doğrusu : Kahvaltı ettiler.

Bana yanlış gibi gelen bu söyleyişler, Yaşar Kemal'in kendine özgü, aykırı söyleyişlerle dolu akıcı biçemi içinde hiç göze çarpmıyor. Nitekim dizgi düzelti aşamasında da bunlara takılıp üstünde duran olmamış...

Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana'da ilgimi çeken bir yön de yazarın hoşlanmadığı kişileri gülünçleştirerek karikatür çizgileriyle yansıtması oldu. Ör-

nekse çıkarcı devlet memurları, Mal Müdürü, Tapu Memuru, Nüfus Memuru birer karikatür gibiler.

Yaşar Kemal'de alttan alta işleyen bir gülmece anlayışı hep var, ama sevmediklerini anlatırken bu anlayışın olumsuzlaştığı görülüyor.

Yıkıcı demiyorum, olumsuz nitelemesi yeter.

Kötüleri gülünçleştirse de büsbütün ezip geçmiyor.

Doğrudan insana değil de, insanları biçimlendiren toplumsal ilişkilere öfke duyan bir yazar olduğu için...

İyileri ise abartsa da kusursuzlaştırma amacı gütmüyor...

Bu konuda güvenle konuşabilecek durumda değilim. Yeterince araştırıp düşünmedim üstünde.

Ama şu andaki görüşüme göre roman kişisi niteliği kazandırabildiği kişilerini de gülünçlüklerden arındırmaya çalışmıyor.

Seviyor insanların aklı zorlayan yanlarını...

Kişiliklerini çeşitli yönleriyle ele almadan, ayrıntılara girmeden anlattığı, olayları geliştirmek için araya sokup sonra yok ettiği çıkarcı, sevimsiz tiplerse bu aklı zorlayan yanlarının altında iyice gülünçleşiyor, hatta çirkinleşiyorlar...

Yaşar Kemal'in anlatma coşkusunu sergileyen bir "bölümden bölüme geçiş"e de değinip bitirelim.

Kurtuluş Savaşı sonunda Yunanlılarla Türkler arasında "Mübadele" yapılırken, Rumların oturduğu Mirmingi Adası (Karınca Adası) halkı doğdukları topraklardan ayrılmak istemezler. Türklerle aralarında bir sorun yoktur. Ama "Mübadele" anlaşması gereği, sonunda sevgili adalarını bırakıp Yunanistan'a gitmek zorunda kalırlar. Yalnız bir kişi, Vasili Atoynatanoğlu saklanıp adadan ayrılmaz.

"Bütün ada hiç direnmeden kuzu kuzu gitmişti. Bir insan doğup büyüdüğü, bir parçası olduğu toprağını, denizini, evini, bahçesini, eliyle diktiği zeytin ağaçlarını, şeftalileri, kirazları nasıl bırakır da giderdi?" (s. 85)

Vasili gidenlerin arkasından öfkeli, kırgın düşüncelerle bakar :

"Stalyos, (...) adamıza ilk ayak basacak kişiyi öldürmeyi de sen aklımıza düşürmedin mi? Bunun üstüne seninle İncile el basıp ant içmedik mi? Sonradan sen bir kişiyle yetinmedin de, üç kişiyi öldürmek hakkımız demedin mi? Şimdi adamızı bırakıp da nereye gidiyorsun? Sözünden dönüyorsun, öyle mi? Sen hiç adam öldürmedin mi? Ben öldürdüm mü sanıyorsun, ben karıncayı bile incitmedim. (...) Ben, canlıdır diye, balıkları bile canlıdır diye öldürmek istemem, başka geçimim olsa. Ben bir balıkçıyım, Allah beni balıkçı yaratmış, kısmetimi de balıktan vermiş. Siz gidin, cehenneme kadar yolunuz var. Ben, adaya gelen ilk adamı öldürdükten sonra, kayığıma binip kaçıp gideceğim. İncil üstüne ant içmedik mi? Türkler ne diyorlar, Allah yazdıysa bozsun. Öldüreceğim onu. Adamın intikamını alacağım." (s. 87)

Ne var ki Yunanistan'dan gelen "mübadil"ler ada yaşamına alışık değillerdir, anakaradaki topraklara yerleşirler.

Sonunda adaya, gözlerden uzak yaşamak isteyen, bir kan davası kaçağı, Poyraz Musa gelip yerleşir.

Adada gizlenen Vasili, İncil üstüne içtiği ant gereğince, onu öldürecektir. Ama elinde tüfeği, belinde tabancası, göğsünde fişeklikleriyle pusuya yatsa da, bir türlü son hareketi yapıp tetiği çekemez. Kendi kendine engeller

yaratıp sürekli işi erteler.

Sonunda bir gün denizden anlamayan Poyraz Musa "ceviz gibi" kayığıyla fırtınaya yakalanır. Vasili'nin istediği şeyi doğa yapacaktır.

"Geber ulan köpek. Geber ulan, geber ulan." (s. 227)

Sonra?

Sonrası şöyle :

"Epeyi bir süre geçtikten sonra kayık yerine, bir dalganın tepesinde Poyrazı gördü, kulaç atmaya çalışıyor, iki kulaç atamadan dalga onu altına alıveriyordu. Gittikçe büyüyen dalgalar arasında oradan oraya savrulan Poyraz artık kulaç da atamıyor, arada sırada ancak kollarını sallayabiliyor, ardından da dalgalara gömülüyordu. Artık boğulacağı kesindi." (s. 227)

Bunun üzerine Vasili kayalıktan inip güçlü motoruna biniyor, öldürmeye ant içtiği, sularla boğuşmasını, "Geber ulan! Geber ulan!" diye izlediği kişiyi kurtarmaya denize açılıyor.

"Yepyeni motor güçlüydü. Dalgalar onu oradan oraya atıyordu ya gene de ilerliyordu.

"İlerde bir dalganın üstünde çırpınan Poyrazı gene gördü, dümeni ona doğru kırdı." (s. 228)

Bu bir bölümün sonu.

Burada yaratılan etki artık en yüksek noktasındadır. Üstünde düşünce üretilmesi için çok önemli bir durum sergilenmiş, okurun önüne bir felsefe toprağı serilmiştir.

Arkadan gelen bölümde Vasili ile Poyraz Musa'nın kurtarma olayından sonraki konuşmalarına geçileceğini bekliyor insan.

Ama, hayır...

Yaşar Kemal bir anlatıcı... Öyle romancılar gibi, birtakım şeyleri okura bırakamaz...

Sonraki bölüme başlarken, yazar, iki sayfaya yakın, Vasili'nin Poyraz'ı nasıl kurtardığını anlatıyor.

Derken açıklama soruları :

"Sen onu öldürmeyecek miydin, yemin etmemiş miydin?" (s. 230)

"Peki, öyleyse beni niçin öldürmedi?"

"Bilmem."

"Peki, beni boğulmaktan niçin kurtardı?" (s. 233)

Bu da "anlatıcı"ların bir özelliği : Dinleyicilere güvenmeyip her şeyin tekrar tekrar üstüne basmak...

Arkasından bir de Poyraz Musa'nın ağzından anlatılıyor dalgalarla nasıl boğuştuğu. (ss. 233-234)

Evet, Yaşar Kemal'in kitaplarında en göze batan yan yazarın anlatma coşkusudur... Doyamaz anlatmaya...

"Yaşar Kemal çağdaş dünyanın en büyük anlatıcılarından biridir." (John Berger)

"Yaşar Kemal Homeros'tan bu yana gelen en eski geleneksel anlatıcıdır." (Elia Kazan)

Bunlar büyük ustaların çok yerinde saptamaları... ❑

İmparator İulianus [1]

KONSTANTİNOPOLİS'TE BİR KİLİSE ORGU ÜSTÜNE[2]

Ne tuhaf şu gördüğüm kamışlar!,
Başka bir toprak yetiştirmiş olmalı,
belki bir tunç tarlası, doğurmuş
büyütmüştür bu yabanıl kavalları.
Havadaki yel değil onları öttüren,
Aiolos'un tulumuna benzer[3]
bir boğa gönünden, deli bir rüzgâr
esip yollar açıyor kendine
oyuk kamışların kökleri dibinden,
ünlü bir çalgıcı, ayakta durmuş,
çevik parmaklarını gezdiriyor,
borulara ses veren tuşların üstünde
ve parmakların küçük sıçramalarından,
ne tuhaf! tatlı ezgiler doğuyor önümüzde.

Çeviren : Samih Rifat

(1) İmparator İulianus ya da Dönme İulianus (Julien l'Apostat); 361-363 yılları arasında Roma İmparatoru oldu. Büyük Konstantinos'un yeğeniydi; bir Hıristiyan gibi yetiştirilmesine karşın bu inanca karşı çıktı ve pagan inanışlarını canlandırmaya çalıştı. Yaşamının büyük bölümünü Lutesya (Paris), İstanbul ve kendine merkez seçtiği Antakya'da geçirdi; kısa süren hükümdarlığının sonunda Persler'le yaptığı bir savaşta öldü. Usta bir yazar ve felsefeciydi; ardında çok sayıda mektup, felsefe metinleri ve az sayıda şiir bıraktı.

(2) Sözü edilen kilise, Bizans döneminde Konstantinopolis'in en büyük kiliselerinden Hagion Apostolon (Aziz Havariyun) kilisesidir. Büyük Konstantinus döneminde inşa edilmiş, İustinianos döneminde yenilenmiş, Osmanlı döneminde harap olduğu için yıkılmış ve yerine Fatih Camisi yapılmıştır. Yenilenmiş biçimiyle haç planlı, çok kubbeli bir kilise olduğu ve Venedik'teki San Marko kilisesinin, bu yapının kopyası olduğu bilinmektedir. Ancak İulianus'un gördüğü ilk biçimi, ahşap çatılı bir Roma bazilikası olmalıdır.

(3) Aiolos: Deniz tanrısı Poseidon'un oğlu, rüzgârların yöneticisi. Dört büyük yeli bir tulum içinde kapalı tutar ve Zeus'un buyruklarıyla ortaya salardı.

KÜLTÜREL DEMOKRASİ VE KÜLTÜREL HAKLARIN SAVUNULMASI

Hıfzı Topuz

Kültürel Demokrasi ya da Demokratik Kültür Kavramlarından Ne Anlıyoruz?

Kültürel demokrasi ilk kez 1948'de yayımlanan, İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nde sözü edilen "Kültür Hakkı"ndan kaynaklanıyor. Bildirgede şöyle denmişti : "Her kişinin toplumun kültürel yaşamına özgürce katılma hakkı vardır." Böylece kültür hakkı insan hakları arasında yer almıştır. Bu hakkın kullanılması da kültürel demokrasiyi gerektirir. Demek ki, kültür hakkı insanların anlatım ve iletişim özgürlüklerine dayanarak kültürel yaşama katılmaları, tüm kültürel varlıklardan yararlanmaları, kültürel yapıtlar yaratmaları ve kamusal kuruluşların da herkese kültürel olanaklar sağlamalarıdır. Kültürel demokrasi siyasal ve ekonomik demokrasinin temellerini oluşturur.

Eğer bir toplumda yalnız seçkinler, varlıklı kişiler, küçük bir azınlık ve egemen sınıf bu haktan yararlanıyorsa orada ne kültür hakkı vardır, ne de kültürel demokrasi.

Peki, kültür nedir? Kültür hakkı ile insanlar nasıl bir hak elde ederler?

Kültür kavramının felsefi anlamlarını araştırmaksızın basit bir anlatımla kültürden insanın kafasını ve duygularını bilimle, eğitimle, sanatla, iletişim araçlarından yayılan mesajlarla, görgüyle, inançlarla, geleneklerle zenginleştiren her türlü birikimi anladığımızı söyleyebiliriz. Bu, tekil ve bireysel bir kültür kavramıdır. Toplumsal ve çoğulcu anlamda ise kültür bir toplumu ya da bir sosyal grubu başka topluluklardan ayıran, o toplumun düşünsel, tinsel (manevi) ve duygusal özelliklerinin bütünüdür. Bunun içinde sanat, edebiyat, yaşam biçimi, temel haklar, değer ölçüleri, gelenekler ve inançlar da vardır.

Kültür insana kendi kendini değerlendirme yeteneği de verir. Kültürle insan anlatım olanakları kazanır, bilinçlenir ve sürekli bir değişme ve gelişme içinde olduğunu anlar.

İşte kültür hakkı ile insanlar ve toplumlar kendi kültürlerini başkalarına iletebilmek, kültürel olanaklarını geliştirebilmek ve yaratıcı olma haklarını elde ederler. Duygu ve düşüncelerin hiçbir baskı altında kalmadan ve sansüre uğramadan anlatılması kültür varlığını zenginleştirir.

Kültür hakkı bir toplumda ırk, dil, inanç ve dinlerin uygulanmasında değişik görüşlerde olan azınlıklara, ideolojik bakımdan çoğunluğa katılma-

yan topluluklara kendi kültürlerini koruyabilmek için bir direniş hakkı sağlar. Azınlıkta olanlar ötekilerin kültürlerine, geleneklerine, inançlarına karışmazlar, onları küçümsemezler, ama onlardan da saygı ve hoşgörü beklerler. Kültür hakkının temelinde karşılıklı anlayış, saygı ve hoşgörü vardır. İşte kültürel demokrasi böyle bir anlayışa dayanır.

Kültürel Demokrasinin İlkeleri

Nedir kültürel demokrasinin ilkeleri?

– Kültür yalnız miras yoluyla elde edilemez. İnsanın içinde yaşadığı toplumun, kendi ulusunun ve başka ulusların kültürlerinden de yararlanma hakkı vardır. Yani, kültür insanlığın ortak malıdır. Kültür hakkı böylece kişiye ve toplumlara sonsuz ufuklar açar ve olanaklar sağlar.

– İnsanların bu haktan yararlanabilmesi ve kültürel olanaklarına kavuşabilmesi kültürel demokrasi demektir. Burada hem kültür olanaklarına ulaşma ve yararlanma hakkı vardır, hem de bir katılma hakkı. İnsanlar böylece kendi yeteneklerini geliştirerek içinde bulundukları ve toplumun kültürüne katkıda bulunma hakkına kavuşmuş oluyorlar.

Gelişmiş kültürler bir zamanlar egemen sınıfın, yani, bir azınlığın tekelindeydi. Yalnız varlıklı kişiler kültür olanaklarından yararlanabilirdi. Değerli kitaplar, tablolar, yazmalar, el işleri, dokumalar, çeşitli yörelerden toplanmış sanat yapıtları onların görkemli konutlarında ve saraylarındaydı. Bale, opera ve konserler de onlar içindi. Başka ülkeleri dolaşıp, oraların kültürlerini ancak onlar tanıyabiliyorlardı. Bu olanaklara yalnız seçkinler ulaşabiliyor ve kültür onların katılımıyla gelişiyordu. Geniş halk kitlelerinin kültüre ne ulaşım hakları vardı, ne de katılım hakları.

O topluluklar yalnız kendi kültürleriyle yaşıyorlardı. Bu kültür, eğitim görmüş, zevkleri ve görgüleri gelişmiş ve zenginleşmiş seçkinlerin ve varlıklı insanların kültürü değildi, ama onların kültürü de hiç küçümsenemezdi. Hatta zaman zaman o kültürler seçkinlere kaynak oluyordu. Ama genelde egemen durumda olan seçkinler o kültürleri hor görüyorlar ve onların ortaya çıkmasından, gelişmesinden rahatsız oluyorlardı. Halk türküleri, halk oyunları, halk şiirleri, halk sanatları yüzyıllar boyu hep dışlanmış değil miydi?

Yani, toplumda egemen olan azınlığın kültürü ulusal kültür olarak destekleniyor, gelişme olanakları buluyor, öteki toplulukların kültürü ise yalnız dışlanmakla kalmıyor, bazen de yasaklanıyordu. Bazı topluluklar kendi dillerinde türkü ve şarkı söyleyemiyorlar, gazete, dergi ve kitap yayınlayamıyorlar, kendi geleneksel törenlerini düzenleyemiyorlardı.

Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Bildirgesi'nin 27. maddesiyle tüm insanlara kültür hakkı tanınınca durum değişir gibi oldu. Bütün ülkelerde insanlar kültürel demokrasiye yöneldiler. Eski sömürgelerde ve az gelişmiş ülkelerde de sömürgecilerin getirdikleri kültür yozlaşmasına karşı baş kaldırılar yaşandı.

Ne var ki, İnsan Hakları Bildirgesi'ndeki kültür hakkının biçimsel olarak tanınmasının yanı sıra iletişim teknolojisinin gelişmesiyle de seçkinler kültürler üzerindeki tekellerini yitirmeye başladılar. Kültürel demokrasi bu iki etmenin etkisiyle yaygınlaşma olanaklarına kavuştu.

Kültürel demokrasi tüm insanların kültür hakkından yararlanmasına yöneldiği için, yüzyıllar boyu dışlanan tüm azınlıklara, yoksullara, kadınlara, kırsal kesimlerde yaşıyanlara, işçilere, göçmenlere, yaşlılara, gençlere ve sakatlara da kültür olanakları sağlanmasını amaçlıyordu. Unesco'nun önerileriyle bu yolda çalışmalar yapıldı.

Ruşen Hakkı

ÖNCE AŞK

Bahar gelmiş olmalı,
adının önünde sekiyor kuş sesleri!

Bir şeyler yapmalı şimdi,
örneğin ipini gevşek bırakmalı hınzırlığın
yakın aşka düşürmeli serçeyle fili

ve yeniden barıştırmalı gülle dikeni
gelinciği bülbül sesine iliştirmeli!
Diyeceğim, öne çıkarmalı gündemden düşen aşkı,

sonra her şeyi oluruna bırakmalı...

Demokratik kültür ya da kültürün demokratikleştirilmesi deyimi galiba ilk kez Unesco'nun 1970'te (24 Ağustos-2 Eylül) Venedik'te düzenlediği Kültür Politikaları Devletlerarası Konferansı'nda tartışıldı. Unesco'nun o yıllardaki genel müdürü René Maheu yaptığı açılış konuşmasında her kişinin bir kültür hakkı olduğunu ve bu hakkın Birleşmiş Milletler'in 1948'de kabul ettiği İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'ne dayandığını belirttikten sonra kültürün bir azınlığın tekelinde bir lüks olmadığını vurguluyor, kültürün demokratikleştirilmesi için güçlü bir iradenin gerektiğini söylüyordu.

Venedik Konferansı'nın ardından Unesco'nun düzenlediği bölgesel kültür politikaları konferansında bu konu yeniden gündeme geldi (Helsinki 1972, Yokjakarta 1973, Accra 1975, Bogota 1978 ve Bağdat 1981).

Meksiko Konferansı

Kültürel demokrasi son olarak da Unesco'nun 1982'de Meksiko'da düzenlediği Kültür Politikaları Evrensel Konferansı'nda tartışıldı. Konferans raporunda kültürel demokrasinin siyasal ve ekonomik demokrasilerin temelini oluşturduğu belirtiliyordu. Konferansta şu görüşler öne sürüldü:

– Her kişinin kendi yaşamının kalitesini yaratma hakkı vardır. Yani, dilediğiniz kültür dalında yaratıcılığınızı geliştirirsiniz. Mutlaka kendi geleneklerinize uymak zorunda değilsiniz. Kişinin kültürel yaratıcılıkta sonsuz bir özgürlüğü vardır. Yaşamınızın kalitesini ve yönünü doğrudan siz seçer ve yeteneklerinizi o doğrultuda kullanırsınız.

– Her kişi, içinde bulunduğu toplumda uygulanacak kültür politikasının oluşturulmasında söz sahibi olmalı ve buna katılma hakkını kullanabilmelidir. Yani, kimse sizi beğenmediğiniz bir kültür politikasına uymaya zorlayamaz.

– Gerçek kültürel demokrasi herkesin kendi gereksinmelerine ve yeteneklerine göre ulusun ve insanlığın sahip olduğu tüm kültürel, bilimsel ve

teknolojik mirastan ve olanaklardan yararlanma hakkını sağlar.

– Kültürel demokrasi en çok sayıda bireyin kültürel varlıkların yaratımı sürecine ve kültürel yaşamla ilgili kararların alınmasına katılma hakkına dayanır.

– Kültürel demokrasinin sağlanması için insanların toplumdaki sosyal ve ekonomik durumlarından, eğilimlerinden, milliyetlerinden, yaşlarından, dinlerinden, dillerinden ve etnik kökenlerinden kaynaklanan her türlü engelin kaldırılması şarttır.

– Kültürel anlatım hakkı yalnız sanatçılara, yazarlara ve yaratıcılara tanınmış bir hak değildir. Herkesin kültürel anlatım hakkı vardır. Kültür varlığı bu anlatımlarla zenginleşir.

– Kültürde kaliteye ulaşmak için yaratıcı nitelikleri olan herkesin kültürel oluşumlara katılımı gerekir. Bireyin kişiliği kültürel iletişimle ön plana çıkar.

– Kültürel gelişmeyle merkezden yönetim kuralı bağdaşamaz. Kültürel demokrasi bir merkeze bağlı olmayan yöntemlerle (décentralisation'la) gerçekleşir. Kültürü üretenlerle, yani, yaratıcılarla kültürden yararlananlar ve yöneticiler arasında doğrudan ilişkiler kurulmalıdır.

Devletin Kültür İşlerine Karışması

Devletin kültür alanındaki etkinlikleri her zaman tartışma konusu olmuştur. Devletin bir kültür bakanlığı, ya da merkezi bir kültür kurumu oluşturması doğru olur mu, olmaz mı?

1970'te Unesco'nun Venedik'te düzenlediği Kültür Politikaları Devletlerarası Konferansı ile Meksiko'da düzenlediği Kültür Politikaları Evrensel Konferansı arasındaki 12 yıllık dönem içinde birçok devlet kültür alanında destekleyici ve koruyucu bir rol oynamak amacıyla birtakım girişimlerde bulundu. Birçok ülkede kültür bakanlıkları kuruldu. 1982'de yapılan bir araştırmada 117 ülkede kültür bakanlıklarının ya da merkezi düzeyde kültür üst kurumlarının var olduğu saptandı. Bu kurumların bir bölümünün kamusal, bir bölümünün de sivil toplum kurumları olduğu görülüyordu.

Meksika Konferansında da belirtildiği gibi dünyada kültür alanında iki tür örgütlenme vardır. Birincisinde devlet ya da kamusal kurumlar başrolü oynarlar.

İkincisinde ise devlet kültürel yaşama karışmaktan çekinir, yerel yönetimlerin ve sivil toplum örgütlerinin girişimlerini desteklemekle yetinir.

70'li yıllardan beri birçok ülkede kültür işlerinde merkeze bağlılık geleneğinden vazgeçilmiş ve yaratıcılık gücünü kendinde toplayan tek merkezin yanı sıra yerel merkezlerin gelişmesine ağırlık verilmiştir. Böylece geniş halk kitleleri sanatsal akımlara katılma olanaklarına kavuşmuşlardır. Özellikle azınlıkta olan toplulukların, kırsal kesimlerde ve geri kalmış bölgelerde yaşayanların bu yeni durumlardan yararlandıkları görülmüştür. Bu toplulukların kültürel demokrasiye büyük katkıları olduğu söylenebilir.

Devlet, kişilerin, kültür kurumlarının ve vakıfların önerilerini ve girişimlerini dikkatle izlemek ve bunlara destek olmakla yükümlüdür. Ama devletin kültüre doğrudan yön vermeye kalkması her zaman tepkiyle karşılanmıştır.

Peki, kültür işlerine harcanacak paranın devlet bütçesi içinde yeri ne olmalıdır?

Venedik Kültür Politikaları Konferansı'nda devletin kültür alanında merkezi bir planlama yaparak yerel kurumlara para yardımları yapması ve bu yolla azınlık kültürlerini de koruması istenmişti. Konferansta delegeler

devlet bütçesinin en az % 1'inin kültürel gelişmeye ayrılmasını önermişler, buna karşılık bazı delegeler de bununla yetinilmemesini ve her ülkenin kendi koşullarına göre bu katkının artırılmasını öne sürmüşlerdir.

Yine aynı konferansta bazı delegeler de resmi kültür politikasının bağımsız kurumlar, yani sivil toplum örgütlerinin kültürel eylemlerini desteklemeye yönelik olması üzerinde durmuşlardır.

Bunun yanı sıra bazı temsilciler de devletin kültür işlerine ayıracağı paranın sivil toplum örgütlerine ayıracağı paraya eşit olmasını önermişlerdir. Yine aynı konferansta öne sürülen görüşlerden biri de devletin kültürel vakıfları desteklemek için yasalar çıkartmasıydı.

Meksiko Konferansı'nda delegeler devletin şu alanlarda rol oynaması gereğini vurguladılar : Devlet yerel yönetimlerin ve sivil toplum örgütlerinin girişimlerini desteklemek, kültürel eğitime, kültürel araştırmalara, kültür alanlarında çalışacak personelin yetiştirilmesine, kültür evlerinin, konser ve tiyatro salonlarının yapımına, kütüphanelerin ve müzelerin gelişmesine, müzik ve oyun festivalleri düzenleyen vakıfların etkinliklerine destek olmalıdır :

Planlama süreci içinde devlet bütçesinin belirli bir oranı mutlaka kültürel gelişmeye, kültür planlamalarına, yönetim işlerine ve kültürel etkinliklerin desteklenmesine ayrılmalıdır.

Kültürel etkinliklere yön verenlerle kültürde yaratıcı roller oynayanlar ve kültürden yararlanan kitleler arasında sıkı ve sürekli bir diyalog kurulmalıdır.

Devlet kendi halkının, ulusal kültür varlıklarının yanı sıra öteki halkların kültür varlıklarını ve evrensel kültür değerlerini de tanıtmakla yükümlü olmalıdır.

Devletler halklar arasında kin ve düşmanlık yaratacak, savaşları, şiddeti ve ırkçılığı kışkırtacak eğilimlere karşı ulusal kültürleri koruyacak önlemler almalıdır.

Ayrıca devletlere şu görevler de düşmektedir : Kültürel gelişmeye katkısı olabilecek kurum ve örgütlerin bir envanterini yaparak onlarla ilgilenmek; kültürel demokrasinin sağlanması için yasa tasarıları hazırlamak; yabancı ülkelerde alınan önlemleri izleyerek karşılaştırmalı çalışmalar yapmak.

Devlet kültürel demokrasi düzenini kurmak için kültür politikalarının hazırlanmasında etkili bir rol oynayacaktır. Bu politikaların amacı devletin, hangi ırktan, dinden, inançtan ve dilden olurlarsa olsunlar bütün vatandaşların eşitlik çerçevesi içinde kültürel etkinliklere katılmaları, eğitimden, bilimsel ve teknolojik gelişmelerden yararlamaları için olanaklar sağlamasıdır.

Yani, Sünni-Alevi, Türk-Kürt ayırımı yapmaksızın devlet tüm vatandaşlara kültürel hakların sağlanmasında eşit davranacaktır.

Bunların yanı sıra devlet tüm yazarlara, sanatçılara ve araştırmacılara yaratıcı yeteneklerini geliştirmeleri için bir özgürlük ortamı yaratacaktır. Böylece çeşitli görüş, eğilim ve akımların gelişmesi de desteklenecektir. Bu da kültür çeşitliliğinin ve çoğulculuğun zenginleşmesi demektir. Ne var ki, gerçek bir kültürel demokrasi tüm toplumun demokratlaşmasına ve toplumdaki ekonomik ve sosyal ilişkilerin yeni temellere oturtulmasına bağlıdır.

Uluslararası çevrelerde bu konular tartışılırken bizde kültür hakkı ve kültürel demokrasi kavramlarının yeterince incelendiği pek söylenemez. Bir takım şoven saplantılardan kurtulmak için kültürel demokrasiye yönelmek yararlı olacaktır. ❑

Nihat Ziyalan

YAĞIYOR

dışarda değil içerde yağmur
el kol hareketleriyle
biraz peltek damlalı
yüzüme sıçrıyor
kirpiklerimi kırpıştırıyorum

içime vuruyor damlalar
iri acıtan
gözümden yaş geliyor galiba
eğilip bakamıyorum

hıçkırık bir sesle yağıyor
uyuyamıyorum günlerce
çocukluğumu kurtaramadım
sırılsıklam
ilkgençliğim
sağanak dökük saçlarım
bağırmak gibi bir şey
üstüm başım

kara dönüşüyor sulu
şamar gibi iz bırakıyor
eğilip bakamıyorum
akan yerlerim var
lehim tutmaz deliklerim

kesinlikle ahmak ıslatan değil
hissediyorum
fırtınaya çevirecek

kahkahası çakıp şimşek
boca ediyor
ne kadar zorlasam
eğilip bakamıyorum
belli başımın fır dönmesinden
sele kaptırmışım
kuru bir yaprak

aşklarım uzatsa da
geçmişin şemsiyesini alıp kurutamam kendimi
varsın ıslak olsun
gökyüzünden de vazgeçemem
dişlerim sıkık
yatağımın paçasını kıvırmışım
içime tutunmaya çalışıyorum öylece

Sydney 1997

"GAZETE GAZETECİNİNDİR"

Orhan Barlas

Arada bir öteden öteye Gazeteci Orhan'ın yüksek sesle tartıştığını duyuyorum. Kuyrukta herhalde onuncu sıradayım... Gerçi bu da görece bir durum. Çünkü sıksık "çatal kuyruk" olgusu beliriyor... Vakarlı beyler kuyrukta sıraya girmeyi kendilerine yedirmiyorlar herhalde... şöyle biraz yan duruyorlar, yeni gelenlerden bir bölümü beyefendinin arkasında yer alıyor, sonra şenlik başlıyor... Kuyrukta sözü uzatanlar genellikle orta yaşlı, orta gelir katmanından, orta şişmanlıkta hanımlar... hangi gazete? Kepçeyi verdin, kuponu aldın... bu epeyi sürüyor, ardından homurdanma başlıyor, görüntü bütün bütüne güzelleşiyor... İlkin bu "olguya" şaşıyordum, sonra kızmaya başladım; şimdi beğeniyor, eğleniyorum... İş güç yok. Emekli adam; bundan iyi seyri nerde bulacağım? Gazetelerini ona buna aldıranlar yazık ediyorlar... "Beğeniyorum" dedim, neyi beğeniyorum? Bana göre iyi bir paçal bu... Kimler satıyor? Kimler? Neler satılıyor? Alışveriş çağı mı, Homo Economicus mu, öyle bir şey...

Günlük gazete öncelikle "haber" satar... bir başka anlatımla biz okurlara "neler olup bittiğini" söyler. Ne var ki verilen habere değer biçmek için ilkin "seçilişine" sonra da verilişine bakmak gerekir... Öyle ya alış veriş yapıyoruz, çok değişik ölçeklerle de olsa, para veriyoruz, aldığımız "malın" ne olduğunu bilmek hakkımızdır... Son sözümü baştan söyleyeceğim... Yeryüzünde sözü geçen "büyük basın" genellikle sahte, kalp mal verir... Televizyonlarda bu olgu daha da çarpıcı boyutlara varır. Sözü gereksiz yere uzatmamak için örnekle anlatmaya çalışayım... Bir ülkede geçim güçlüğü inanılmaz boyutlara varmış, milyonlarca insan çocuklarını okutmak, sağlık sorunlarına kolunun dalının ulaşabileceği bir çizgide çözüm bulmak için kıvranıyor... Bunları hiç dile getirmezsen, ya da yirminci sayfada tek sütun haber yaparsan, birinci sayfada Mr. Clinton'un ya da Hülya Hanımın (şunun bunun) çok özel sorunları deve dişi gibi harflerle sergilenirse ve birbirine zincirleme bağlanmış türlü türlü hırsız-polis, yol-kesen-kervancı masalları sergilenirse... üstelik bunlardan hiçbiri inandırıcı bir çözüme bağlanmazsa (bu böyle gider!) yurttaş yalnız yöneticiye inanmamakla kalmaz, sonunda adı ile sanı ile "medya"ya da inanmaz... Bütün bu öykülerin kendisini uyutmak için üretildiği kanısına varır...

Bir de verilen haberleri yorumlamak, açıklamak görevi var... Bu amaçla başyazılar, köşe yazıları, makaleler yazılır, incelemeler, araştırmalar yayımlanır... Bu bağlamda ayrıntıya girmeden bir iki örnek vereceğim.

Bir genç yazar kuşağı var. Çok şakacı insanlar, hep gülmece yazıyorlar... yeri geldi mi, gözlerini budaktan sakınmadan ağızlarını bozabiliyor, belden aşağıya iniyorlar. Ben bunlardan bir iki yazı okudum, sonra ayıp oluyor, yakışıksız kaçıyor diye bıraktım... Bakın, nasıl? Burda da, yurtdışında da üç dört kez bir gece kulübüne girmeye kalkıştım, beş on dakika içinde hemen ayrıldım... Loş ışıklandırma, anlayamadığım bir müzik, orda eğlenenlere ayıp olacaktı... bu yazılar da öyle... Şu da var, benim bildiğim bu türden yazılar kitaplarda ya da özel dergilerde yayımlanırdı, demek devir değişmiş...

Sonra bir de "öğretim üyesi" yazarlar var, bir günler Büyük Elçiler vardı, onlar gitti, bilginler geldi. İlkin bir yönü vurgulayarak açıklamak gerek. Bunlar kendi uzmanlık dallarında, astro-fizik, biyo-kimya, gen, DNA, hatta yurtta ve gezegende iktisadi gidiş konusunda yazsalar bunları bizlere anlayabileceğimiz bir dille öğretseler başımda yerleri var... Ama bunların çoğu düpedüz köşe yazısı yazıyorlar ve hiç de iyi yazmıyorlar... Onların "usavurum, çıkarım, önerme" filan yetilerinin bizim üstümüzde olması gerek... Ortaokul düzeyi, Vâ-Nû'dan, Peyami Safa'dan, Burhan Felek'ten, Ulunay'dan, hatta Abidin Daver'den geride kalmış köşe yazıları... Ne denir?

Bana kalırsa sorunun omurgası şudur : Bugün medya bağımsız bir kurum, bir güç değildir, daha doğrusu bu niteliğinden gitgide uzaklaşmaktadır... Medya bu hali ile tekelci kapitalin bir parçası, reklam ve propaganda bölümüdür... Bunları neden yazıyorum? İlkin gerçekten seçkin bir gazeteci ve yazar olan Orhan Koloğlu'nun bir yazısını okudum, hem durumdan yakınıyor, hem de bunca sevdiği işin tümü ile tükenip gitmesine gönlü elvermiyordu... Orhan Koloğlu bu konuda yalnız değil, yıllarını alın terlerini, göz nurlarını seve seve bu işe vermiş nice başka gazeteci var... (gazeteler tıpkı çocukları, kardeşleri gibi) onlar da bu sonuca katlanamıyorlar. Onları çok iyi anlıyorum, benim işim de öyle çünkü... Bana göre, bizde de basın (ya da medya) hâlâ bu beladan yakayı sıyırabilir, geçmişine uygun olarak, bir bağımsız güç haline gelebilir. Örnekleri var... Peki bana ne oluyor? Geçenlerde hesapladım, altmış sekiz yıldır gazete okuyormuşum... Sıradan bir okurun bunca yıllık arkadaşına "inanmaması" çoluk çocuğuna, kardeşlerine, en yakınlarına "inanmaması" kadar ağır bir durum sayılmaz mı?

Ek : TRT ile ilgili konularda ileri geri konuşmaya dilim varmaz. Neden varmaz? Orası ayrı... Devlet Başkanlığı'nı ilgilendiren sorunlarda ise ölçülü olmak töre, gelenek-görenek, görgü kuralları vb. gereğidir; üstelik yasal zorunluktur. Bunları önerime değer biçilirken göz önünde tutulsun diye belirtmeye gerek gördüm : TRT Sayın Cumhurbaşkanı'na bir özel kanal ayırmalıdır. Sorunu herkes bilir, ayrıntı istemez... Dünyada, yurtta her gün deprem, savaş, siyasal değişiklik, ayaklanma, trafik kazası filan gibi birçok olay çıkıyor, bunlar da (TRT'de) haber diye Sayın Demirel'in konuşmaları, gezileri arasına serpiştiriliyor, işler karışıyor, kimse bir şey anlamıyor. Özel tek kanal uygulamasını TRT, Sayın Demirel, Sayın Demirel'e hayran olanlar, Sayın Demirel'e "o kadar da hayran olmayanlar" vb. herkes beğenecektir. Ülkenin tüm iktidar odakları, politikada ileri gelenler, politikada "ileri gidenler", öğüt verenler, buyruk alanlar uygun bulacaktır. Bu düşüne taşına ortaya atılan "ciddi" bir öneridir... Doğru mu olur, yanlış mı? Uzman-bilirkişi ve yargıcı olarak Hıfzı Topuz'u öneriyorum... Ne derse başımda yeri var. ❑

CEHENNEM IRMAĞI'NDA MARİO LUZİ

Uğur Kökden

Galatasaray.

Yapı Kredi Yayınları'nca düzenlenmiş, dar kapsamlı bir tanışma toplantısı. Katılanlar, küçük ve sabırsız hareketlerle, böyle bir karşılaşma fırsatını değerlendirmeye çalışıyor. Sağda solda, yerli ya da yabancı birtakım çekim merkezleri. Dört yanına, sürekli, salkım saçak insan yığılan canlı odak noktaları.

Söz konusu merkezlerden biri, Amin Maaluf. Bir başkasıysa, Selahattin Hilav.

Çağrılılar arasında neden Michel Butor yok acaba? Olmalıydı, oysa. Acaba, erken mi ayrıldı Türkiye'den? Yoksa, biçimsel bir boşluk, eksiklik sonucu mu gelemedi?

Lübnanlı romancının çevresinde, hiç de küçümsenemeyecek bir ilgi ve hayranlık halkası; ve, ona bağlı olarak sürekli uzayan bir okur yelpazesi. O sırada yazarla kim konuşuyorsa, ona laf atıp sözü kesenler. Yeni bir konuşma fırsatını denemeye çalışanlar, kitap imzalatanlar, göğüslerine bastırdıkları kalın ciltlerle imza kuyruğunda bekleyenler. Kısaca kıpırtılı, heyecanlı, renkli ve meraklı bir insan kaynaşması.

Buna karşılık, geniş salonun görece boş sayılacak bir bölgesinde yalnız ve hüzünlü, yaşlı bir konuk, küçük adımlarla bir o yana bir bu yana volta atmakta. Zamanı geçirmek ister ya da değer verdiği birini beklercesine, sabırsız görünüyor.

"Huzursuzum, seni çağırıyorum ruhum, bildik ve bilmedik her yerden."

Yanı yöresi bomboş. Yaşam gibi insanlar da çevresini boşaltmış, onu kendi haline bırakmışlar. Nereye, ve daha ne kadar gidebilirse? Ne kendisiyle ilgilenen, ne soru soran, ne konuşan ve ne de kitap imzalatan var. Yalnız, bir köşede, aydınlık yüzlü yaşlı adama belirli bir uzaklıkta duran genç bir kız sözdışı.

Kim bu? Yirmi yaşlarında bir öğrenci olabileceği gibi, İtalyan konuğun geçici çevirmeni de olabilir elbet. Ya da, konuğa eşlik etmekle görevlendirilmiş birisi. Belki de, "doğruluğun, adaletin, duyarlığın elle tutulur simgesi." Rönesans'tan kalma, o dönem İtalyan resminden çıkmış bir melek. Ya da, "doğanın ve yaşamın birincil temsilcisi" sayılacak genç bir kadın?

Mario Luzi'yi ikinci görüşüm böyle oldu.

Oysa, ilk karşılaşma daha sıkışık ve resmi koşullar içindeydi. TÜYAP Kitap Fuarı'nda, şairin şiiri çevresinde gerçekleşen küçük bir söyleşi ortamın-

da. Toplantıya ev ve çağrı sahibi Enis Batur'la şairin *Dünyevî ve Semavî Yolculuk* isimli kitabının çevirmeni Işıl Saatçioğlu, Luzi'yle birlikte katılıyorlardı. "Bulutlu ve buğulu günlerden biri"ydi sanki o gün, o söyleşi akşamı.

Ne ki, gözümde gizemli görünen, bu üç kişinin açıklanması zor birlikteliğiydi. Onların ortak paydası neydi? Söz ağırlıklı şiir mi, yoksa insan ağırlıklı şiir mi? Ya da Luzi eksenli, ama onu da etkilemiş Fransız modernleri – Mallarmé, Rimbaud, Verlaine – mi?

Bu arada, bir bozgun ruhuna asla yer vermeksizin, "iyimserliğin her köşeden kaçtığı bir dönemde, hiç olmazsa – Rimbaud gibi – modern olalım," diyordu Floransalı şair.

* * *

Ancak burada, yani sayısız çehrenin biribirine karıştığı Galatasaray gecesinde, Luzi çok yakınımdaydı. Kışkırtıcı ölçüde yakın bir yerde. Savunmasız, engelsiz ve tek başına. Tam karşımda.

Gözleri uzakta, köklerinden koparılmış bir insan gibi – zaten, o yazgıya ve yazıya sürgün bir insan değil miydi? – var olmayan bir noktaya takılmıştı. Seyrek olan saçları, bütünüyle geriye taralıydı. Böylece, önde geniş bir alın ve o ölçüde boş bir alan kalıyordu.

"...Büyülenmiş/gözlerinden yansıyan neydi öyle : bulutlar mı? / göçebe arzular, / kayıp zamanlar mı?"

Seksenini çoktan aşan bu onurlu, yiğit ve genç direnişçi, "kemikleşmiş zaman" içinde zengin deneyimlerin sahibi olmuş bir yüz sergilemekteydi. Yüzyılımızın tüm iniş çıkışlarını yansıtan acılı gölgeler, derin çizgiler ve kızıl gezegenin yüzeyi gibi dipsiz görünen çukurlarla doluydu çehresi.

"O yüz, o meşale, zamanın içinde!"

Narin, ama direngen gövdesi savaşla yaşıttı, besbelli. Birinci Büyük Savaş'la. Onun da ötesinde, kim bilir kaç küçük çatışma, kaç yenilgi, kaç acı arkada bırakmıştı, kaç?.. Ama, Luzi, "iz yoktur yılların içinde benden" diyerek, dimdik ayakta duruyordu gene de. Günü, geleceği, kesin bir kararlılıkla "geçmiş"ten ayırmışcasına konuşmaktaydı.

Susup sakladıkları merakımı kamçılıyordu, her şeyden çok. Gerçekten, kanı çekilmiş bir bıçak yarası gibi soluk, ince dudakları neden sımsıkı kapalıydı? Kişiliği, temsil ettiği yalın gerçek, ancak sakladıklarından oluşuyordu : bu kesin! Ne ki, bir insan yaşamına – saklanmaya değer sayılacak ölçüde – ne sığabilir ki?

Luzi de, ağabeylerinin – Ungaretti, Quasimodo, Montale – oluşturduğu "Kapalılar" ailesinin bir üyesiydi. Açıklığa en yakın noktadaki üyesi. Ancak, onu çoktan bırakıp gitmişlerdi önündeki büyükler. Şimdi, şiiri gibi kendisi de yalnız kalmıştı. "Akşam çökerken / insan – veya gölge – / döner bakar ardında kalan güne."

Ona, ilkin, altmışlı yılların başında, bir Paris gecesinde Quasimodo'yla nasıl karşılaştığımı aktardım birkaç sözcükle.

Araya yıllar girmişti kuşkusuz. Yıllar, insanlar ve gerçekler. "Hızının farkındadır / zaman, sıçrar / ve aldatır insanı."

Zaman, hiç durmamacasına sonsuzluğa doğru akıp gittiğine göre, "yaşamın gerçekliğini ne sağlıyor?" diyordu, Luzi, "şiir değilse eğer?"

* * *

Ersin Salman

DAĞLARIN BOYU

Dağlarla boy ölçüşemezsiniz
Onların boyu göründüğünden uzundur
Dağlar ayaklarını denize sokarlar

Daha sonra, Floransalı şaire, "yüzyılımıza bir baştan bir başa tanıklık etmiş birisi olarak, bu çağdan hoşnut kalıp kalmadığınızı söyleyebilir misiniz?" diye sordum. Dilinde hep taşıyageldiği belirli bir koruk tadıyla, önce yaşanan gelişmeleri anlatmayı yeğledi bir bir : teknolojik ve teknik ilerlemeleri; bilimsel sıçramayı. İnsanın önünde açılan geniş pencereyi. Ardından, kekre bir pişmanlık izledi sözlerinin başlangıç bölümünü: "Ancak, dedi, derin uçurumlar da bulunuyor. Baskı ve cinayet yılları. Toplama kampları. Ölüm üreten tesisler. Küçüklü büyüklü sömürge savaşları. Hep, ortada bir insanlık sorunu olageldi."

"Şaşkındı yüreği, ne içeride sayabiliyordu / kendisini, ne de dışarıda." "Tanrım, tek bir 'şimdi'de / bitimsiz doğum ve yıkım!"

Ona kalsa, "güçlü olup uykusuz beklemeliydi zamanı."

Vereceği karşılıktan önce, sanki "köredici bir ışık" sürekli Luzi'nin yardımına koşuyordu.

Ayakta geçen yorucu dakikaları uzatmamak amacıyla, görüşmeyi son bir soru noktalasın istedim: "Yüzyıl sona eriyor. İnsanın, sizin terimlerinizle, Dante'nin kayığına binip Cehennem Irmağı'nı geçmesi ve karşıdaki esenlik kıyısına ulaşması olası mı?"

Heyecansız, nerdeyse sönük bir sesle sorumu karşıladı. Şafağın gecikmesinden kaygılı, şaşkın olduğunu söyledi. Sonuçtan utanır gibiydi.

"Şafak, ne zor bir doğum bu?" "Seni bekliyoruz şafak, / bilsek hem bilmesek / seninle gelecek nedir?"

Soruma verdiği cevap, aslında, yine bir sorudan başka bir şey değildi : "Yengi mi, yenilgi mi?/ sonsuz, sonuçsuz/bu mücadele!"

Öte yandan, Dante'nin sahip olup da çağımız insanında bulunmayan silahlardan hiç söz etmedi konuşmasında. Kaldı ki, böyle bir duruma yazıklandığını bile duyumsamadım, o anda. Uğultulu Galatasaray gecesinde.

Yalnız ince uzun, bol kırışıklı ve kemikli parmakları, doğalı ve doğayı gösteriyor gibiydi. Sanki ikimiz de, bu görüşmenin sonuncu olduğunu biliyorduk; biliyorduk da, bilmez gibi davranmıştık. ❑

MİRAS'TA KADINLAR VE AYDINLAR

Behçet Çelik

Memduh Şevket Esendal'ın *Miras* adlı romanı, romanın baş kahramanı Asım'ın romanı değildir. Romanda anlatılanlar, Asım'ın çevresinde olup biten hikâyelerdir, ama roman için böylesi bir saptama yapılacaksa, ancak "XIX. yüzyılda, Osmanlı toplumundaki kadının ve siyasetle yeni tanışmış aydının romanı" diyebiliriz. Her biri uzun araştırmalara konu olabilecek bu iki olguyu Esendal, Asım'ın hayatı ekseninde bir araya getirmiştir. Romanda anlatılan zaman diliminde, Asım'ın ilgisini iki konu çeker; kadınlar ve "gizli işlerden, gizli gazetelerden, gizli şeylerle zevkiyap" olmasını sağlayan siyasi faaliyet.

Asım'ın ilişkiye girer gibi olduğu, ilgilendiği, ilgi uyandırdığı birkaç kadının yanında romanda yirmiden fazla kadından söz edilir; bunların çoğunun hikâyesi de birkaç sayfa içinde anlatılır. Bu kadınların hemen hepsi, bir şeyler üzerinde etkisi olan kadınlardır; bu kadınların yan yana getirilişi de, bizim o dönemin kadınları hakkında genel bir profil çıkarabilmemizi sağlar.

Romanın kurgusu da böyle bir profili mümkün kılar.[1] Roman boyunca sürekli yeni birilerinden söz edilir, üstelik bunların bir kısmından daha sonra hiç söz edilmez, bir kısmının da yeniden görünmeleri için sayfalar geçer. Ama bu karakterleri ilk tanıdığımız yerde kahramanın hikâyesini öğreniriz, çoğunlukla ailelerinin, yaşadıkları konağın, ya da semtin tarihiyle birlikte. Bu geriye dönüşlerle, romanda anlatılan olayların geçtiği dönemin yanı sıra en az bir kuşak öncesi hayata da tanık oluruz. Bu önceki kuşağın hikâyesi, romanın gizli ve ikinci boyutunu oluştururken, bize de yukarıda sözünü ettiğim profili çıkarabilmemiz için daha da derinlemesine bilgiler verir.

Geleneksel Osmanlı toplumunda, kadın sokaktan uzakta, evin, hatta yalnızca haremin içerisinde yaşardı. Hiç kuşkusuz, hangi yemeğin pişirileceği, hangi hizmetçinin tutulacağı gibi konularda mutlak bir egemenliği vardı. Kadının bu dar alandan çıkması, ancak bazı koşulların varlığı halinde mümkündü. Bu koşullardan ilki, maddi zenginliktir. Esendal, *Miras*'ta, Defterdar Halil Efendi'nin kızı için şunları yazar : "Evde herkes ondan korkuyorlardı. Kocasından babasından kalan bütün servet, hanlar, hamamlar, çiftlikler, dükkânlar ne varsa onun üzerineydi. Kahyasını çağırıp hesaplarına bakar, ahçısını çağırıp emirler verir ve bütün mallarını, bütün konağın işlerini kendisi idare eder, kızarsa bağırır ve konakta herkes onu hiddetlendirmekten korkarlardı." (s.16)

Bu doğaldır, yukarıda anlatılan kadın, hem evin en büyüğü olduğu için geleneksel değerler bakımından, hem de mallar, mülkler onun olduğu için döneminin yükselmekte olan değerleri bakımından egemendir. Bu kadın, yine de salt bu iki özelliğinden ötürü egemen değildir. Elinden iş gelmez bir kadın olsaydı, ipleri çoktan oğullarına ya da bir başkasına kaptırırdı. Esendal'ın roman ve öykülerinde, bu son özellik, "elinden iş gelen biri olma" başat bir yer tutar. Pek çok öyküsünde, kendisinin ya da başkalarının hayatlarına olumlu anlamda müdahale edebilen kadınlar görürüz. Bu durum, Esendal'ın düşünceleriyle uyumlu bir şeydir. "Meslek" dergisini çıkaran ekibin içerisinde yer alan yazar, çalışma odaklı, korporatif bir toplumsal yaşam biçimini savunmuştur. (*Miras* da ilk olarak bu dergide tefrika edilmiştir.) Pek çok öyküsünden kolayca anlaşılacağı üzere; ondaki çalışma tutku ve savunusu, kalkınma ideolojisinin yaydığı, Lafargue'un *Tembellik Hakkı*'nda karşı çıktığı, insanı robotlaştıran bir çalışma değildir. Doğal yaşama dönük tarımsal üretimden yana ve hepsinden önce alaveresiz herkesin çalıştığı bir yaşamdır savunduğu. Bir öyküsünün adı, açık bir biçimde yazarın bağlandığı değer sisteminin ipucunu vermektedir: "Ev Ona Yakıştı." (Nedense, bu güzel isim, öykülerinin 1971'de yapılan ikinci baskısında öykü kitaplarından birinin de adıyken, Bilgi Yayınevinin Bütün Eserleri dizisinde kitap adı olamamıştır.)

Esendal'ın, yukarıda *Miras*'ın ekseni olarak söz ettiğim konulara bakışı da bu yaklaşımla beslenmiştir. Esendal'ın bakış açısı, dünya görüşü yapıtlarına iki biçimde yansımıştır. Ya tuttuğunu koparan, mücadeleci, çalışarak kazanan örneğin, "*Vassaf Bey*"deki banka hesap işleri müdiresi Behice böyle bir kadındır,) kadın tipleri çizmiş, ya da kadınların hepsinin böyle olamamalarına neden olduğunu düşündüğü aile ve evlilik kurumunun ilk bakışta görülmeyen yanlarını, içerdikleri ilişkilerin içyüzünü gözler önüne sermiştir. Kadına bir türlü kıramadığı bu çerçeveyi çizen aile, evlilik ve bunların çevresinde oluşan zihniyet ve yaşam biçimi değil midir? Bu eleştirinin radikalliği, yazarın bu konunun çözümüne ilişkin önermelerinin radikalliğinden gelmez. Hatta Esendal'ın romanlarındaki olumlu tiplerden söz edilebilse de, roman ve öykülerinde doğrudan dışlaşan böylesi bir önermeden söz edemeyiz.[2] Esendal, kadının kökten bir biçimde, kendisine dayatılan her türlü kalıba karşı çıkmasıyla bu kurumun dönüşeceğini duyurur, ama bunu kahramanlarından birisine söyletme kolaylığına kaçmadan, çizdiği tiplerle, romanın kurgusuyla, anlattığı olayların art arda gelişiyle vs. yapar. Bunu yaparken herkesin kabul ettiği, doğru bildiği, doğru dediği şeylerin ardına saklanmış olumsuzlukları görünür kıldığı için radikaldir.

Esendal'ın *Miras*'ta bazı düşünceleri aktarırken izlediği yöntem çoğunlukla Asım'ın iç konuşmalarıdır. İç konuşma, aslında, bir romanda eleştirelliği sağlamanın, önermeler sunmanın kolaya kaçan yöntemlerinden biridir. Yazar tezlerini kolayca kahramanına söyletiverir. İç konuşmalar çok olmasına karşın. *Miras*'taki durum böyle değildir. Bunu sağlayan da; Esendal'ın romanın baş kahramanı olarak olumlu bir tip seçmemesidir. Olumlu tipin her sözü, her düşüncesi tezlerin doğrudan "aktarılması" handikapını taşıyacaktır. Bu, olumsuz bir tip için de geçerli olabilir. Bütünüyle olumsuz olarak yaratılan bir tip de, romanın tezlerinin "olmayana ergi" yöntemiyle aktarılması sonucunu doğurur ki bu yöntem de doğrudandır. *Miras*'ın kahramanı Asım ne olumlu, ne de olumsuz bir tiptir. Romanın sorunsalı, diyebileceğimiz konularda doğru dürüst bir düşüncesi bile yoktur. Kafasında sorular vardır. Biz daha çok bu soruları öğreniriz. Romanın düşünselliği de böylece Asım'ın dü-

şüncelerinden bağımsızlaşır; romanın bütününe, olaylara, kurguya, tiplerin art arda sıralanışına yayılır.

Bu girişten sonra, Esendal'ın *Miras*'ta dile getirdiği bazı eleştirilere geçebiliriz sanırım. Romanın önemli karakterlerinden Salime'nin evlenme üzerine düşünceleri, masum genç kız düşünceleridir. Hangi adamla daha rahat bir hayat süreceğini düşünür. Çıkarı hangisindeyse onu seçecektir bir anlamda, seçmeye çalışacaktır. Romanda, bazı sözleri söyleyen karakterin hangisi olduğu da, romanın düşünselliğini etkileyebilir. Salime gibi, bencil olmayan, çalışkan, kendi halinde yaşayan bir genç kadının evlenme konusundaki düşüncelerinde, "çıkar hesapları" varsa, artık evliliğin kutsallığından söz edemeyiz. Evliliğe dayanan bütün kurumlar ve yaşam biçimleri de bu durumdan üzerlerine düşen payı alırlar. Salime'nin düşüncelerinin benzerlerinin, bencil, çıkarcı bir kadın ya da erkeğe söyletilmesi romanın düşünselliğini değiştirirdi oysa. Bu durumda eleştiri, kurumlara ulaşamayıp, o kahramanın kişiliğinde kalırdı.

Salime gibi sözünü edebileceğimiz kadın karakterlerden birisi de Saide'dir. Kocasını sevip sevmediğini bilmeyen, onu elinde tutamadığı için üzgün bir kadındır. Asım'ın varlığıyla kendine gelir gibi olur, böyle bir ilişkinin imkânsızlığının farkındadır; bütün mutsuzluğuna karşın ne olup biteceği konusunda derli toplu düşünebilen biridir. Saide, bir yanıyla daha öbür kadınlardan ayrılır; erkeklerin yanında siyaset konuşabildikleri tek kadındır; üstelik illegal yayını da zaman buldukça okumaktadır. Harekete geçemeyeceğini bilse de, özel hayatındaki sıkıntıyı en net gören odur. Bu özellikleriyle gelecekteki kadının habercisidir. Okuyan, ne olup bittiğini çözümleyebilen kadın bir gün harekete de geçecektir. Saide aynı zamanda kadının dilsizlikten kurtuluşunun da habercisidir. Asım'la aralarında kendiliğinden kurulan yastık alıp verme biçimindeki iletişim yoluyla ilgisini de, bir süre sonra kendi ilgisinden pişman olduğundaki geri çekilmesini de dile getirir.

Miras'ta, kötülükleriyle var olan Fahriye ise, bizi daha ilgi çekici bazı konularda düşünmeye itecek biridir. Fahriye bencil bir kadındır, küçük hesapları vardır; romanda sevimli tipler olarak çizilen herkesin karşısındadır. Yine de bu kötü kadın, bir yandan, "kadın başına" çok önemli işlerin üstesinden gelebilmekte, Atiye Hanım'ın malını mülkünü yönetmekte, eskiden kırdırılan maaşını tam olarak almaktadır. Romandaki kadınlar, şu ya da bu biçimde konaklarına, haremlerine egemendirler, ama Fahriye hepsinden farklı olarak, dışarıdaki yaşamda, sokakta da haklarını savunan, mücadele eden bir kadındır. Yukarıda Salime için yazdıklarım Fahriye için de geçerli. Kamusal yaşamda da etkili olan romanın bir başka kadın kahramanı olsaydı, roman çok farklı yerlere giderdi. Fahriye, romanın en maceralı yaşam sürmüş, ölümle karşı karşıya gelmiş, acılar, sıkıntılar çekmiş kahramanıdır; öte yandan, kendi yaşamını kendi kurmuş biridir. "Sokakta harp var"dır ve bu kadın, harbin kurallarına göre yaşamaktadır. Onun tuttuğunu koparması, kendisinden bir şeyler koparıla koparıla, neyin, nasıl tutulacağını, tutup da kopartılacağını öğrenmiş olmasındandır. Atiye Hanım'ın işleriyle torunu Salime ilgilense ve tuttuğunu koparan o olsaydı, öne çıkan Salime'nin akıllılığı olurdu; iyi dürüst ve akıllı olanların başarılı olabildiği bir toplum olarak, Osmanlı toplumu da olumlanırdı. Oysa sokakta döğüşen kazanmaktadır. Esendal, Fahriye tipiyle bunun altını çizmiştir.

Fahriye'nin bir başka önemi de, Esendal'ın bu karakteri aracılığıyla iktidarın yeni ve farklı bir biçimini anlatmasıdır. Atiye Hanım'la arasında yarı

gizli bir sevgi ilişkisi bulunan Fahriye; Atiye Hanım'ın üzerinde ciddi bir iktidar kurmuştur. Bu iktidar, bir şeylerin yasaklandığı, olumsuz bir iktidar değildir; Foucault'cu deyişle pastoral iktidarın kişisel ilişkilerdeki tezahürü gibidir. Fahriye, Atiye Hanım için yaptıklarıyla onu kendisine bağlamıştır. "Fahriye'den kendisini kurtarmaya muktedir değildi. Onun kanaatince Fahriye, çok fedakârdı. Onun uğruna hayatını feda edebilirdi." (s. 64) Asım ile babası arasında sıkışıp kalan Salime'nin durumu da, babaannesinin durumuna benzer. O da gönlü Asım'a yakınken, benzer bir iktidar ilişkisi içerisinde bağlandığı babasını bırakamaz. Asım'ı reddetmeyi, bir anlamda babasının sevgilisini bırakmasının diyeti olarak görür.

Miras'ta iktidar kavramına bu farklı bakışın yanında, hemen dikkati çeken bir başka farklılık da cinsellikle ilgilidir. Atiye Hanım'ın Turra ve Fahriye'yle, Fahriye'nin Nazire ve Aliye'yle ilişkilerinin niteliğini Esendal açıkça vermez, ama bu ilişkileri romanın öbür kahramanlarında uyandırdığı iğrenme vb. duygular aracılığıyla adını koymadan ifşa eder. Cinselliğin; hele cinselliğin sapkın sayılan biçimlerinin 1920'li yıllarda edebiyatta daha açık anlatımı beklenemezdi. Bu konuyu, üstü kapalı olarak sorunsal edinen Nahid Sırrı Örik bile "eti çekiyordu" gibisinden imalarla konuya değinmiştir. Esendal'ın da konuya değinişi, Örik'ten biraz daha gizlidir, imalar dolayımıyla olmaktadır. Belki de, Esendal'ın bu konudaki mahcubiyetini, Asım'ın duygularına benzetebiliriz. "Kendi kendine bile itiraf etmek istemediği fena hissiyat onu bazan istila ediyor ve böyle dakikalarında esasen perhizkârane geçen gençliğinin bütün mahrumiyetleri onda çılgınca hevesler uyandırdığı dakikalar oluyor ve çirkin şeyler düşünmekten kendini güçlükle menedebiliyordu." (s.185) *Miras*'ta da, böylesi bir gerginlik sezilir. Anlattığı şeylerin hayatın içerisindeki olağanlığına karşın, edebiyatın "edep" sınırları içerisinde bulunmaması nedeniyle sıkışıp kalan Esendal, yukarıda değindiğim gibi dolayımlara, imalara sığınır. Böylece kabalaşmadan derdini anlatabildiği gibi, okuyucunun merakını da süreklı ayakta tutar.

Esendal, bu romanda kadınların ve onların içerisinde var olabildikleri evlilik, aile gibi kurumların yanında, kalemiyle ışık tutarak görünür kıldığı bir başka kesim de aydınlar ve onların gizli siyasal etkinlikleridir. Bu aydınlara karşı Esendal'ın kalemi daha acımasızdır. Ne yaptığını ve yapacağını bilemeyen, hemen hepsi çalışmadan geçinen, çoğu varlıklı ailelerden gelme kimselerdir. Siyasidirler; en büyük zevkleri siyasi dedikodular, söylentilerdir. Aralarında jurnalciler, ya da her nasılsa kimin jurnalci olduğunu bilenler vardır. Oyun oynuyorlardır. Risk almadan muhalefet ederler; hiçbir şey yapmadıkları için sıkılmakta ve sıkıntılarını "siyasicilik" oynayarak atmaktadırlar. Siyasetin onlar için en zevkli yanı, gizliliğidir. Bu gizem onları her anlamda saklamaktadır; hem Abdülhamit'ten, hem birbirlerinden, hatta kendilerinden. İşte Asım'ın kafasındaki soruları bu insanları görüp tanıdıkça gönül meselelerinden siyasete kayar. Daha meşrutiyetin ne olduğunu bilmeyen, illegal yayınlardaki siyasi yazıları değil edebi yazıları okumayı yeğleyen Asım, en çok kişisel hayatlarını doğru dürüst yönetemeyenlerin ülke yönetmedeki heveslerine şaşar. Bunun nasıl olduğunu anlamamıştır.

Asım ise ötekilerden farklı gibidir. Onun farkı, uzun bir süredir kendi hayatını nasıl bir düzene oturtacağını sormasından kaynaklanmaktadır. Değirmenin başına geçip köyüne mi çekilecektir, yoksa İstanbul'da mı kalacaktır? "Bu endişesiz, tembel bir hayattı. Günden güne onun ruhunu kemiriyor, ona işlemek kabiliyetini kaybettiriyordu." (s.218) Ama bu noktada, o da çok

farklı bir davranışta bulunamaz. Karar verip de harekete geçemez, sürüklenir. Yine de, o en azından bu çelişkiyi içinde duymaktadır. Biraz da bu gerilimin yarattığı baskıyla teşkilatın harekete geçen ilk üyesi olur; bir bildiri yazar, basar ve dağıtır. Dışarıda hiçbir ses getirmeyen bu eylem onu teşkilat içerisinde hem önemsenen, hem de biraz çekinilen birisi yapar. Asım, bir kez harekete geçtikten sonra kolay kolay durmayacak birisidir; bu kez de Heyeti Umumiye'nin toplanmasını ister. Bu ise "şef" tarafından reddolunur; gerekçe kolayca tahmin edileceği üzere güvenliktir. Bu yanıyla bu siyasi grup, hem hareketsizdir, hem de bu hareketsizliği kolayca ussallaştırabilmektedir. Yukarıda Fahriye'nin ve Salime'nin babasının iktidarlarından söz etmiştim. Bu iki karakter ile "siyasi"ler arasında, belki de Esendal'ın aklına bile gelmeyen bir koşutluk var. Hem "şef"in öbür teşkilat üyeleri üzerindeki baskısı, hem de genel olarak İttihatçıların kendi görüşlerini topluma dikte etme istekleri, ilk bakışta üyelerin ya da toplumun yararına gibidir, en azından iddia budur. Bu sözde yararı kazıyınca altından, iktidar apaçık görünür. *Miras,* bu kazıma eylemini yazındışına taşmadan, bir bireyin çevresinde olup biten somut olayların aracılığıyla gerçekleştirdiği için, önemli tezler içermesine karşın benzer konularda yazılmış tezli romanlardan daha başarılıdır.

Esendal, Asım'ı bütün bu çabalarına ve eylemlerine rağmen olumlamamıştır. Yukarıda da değindiğim gibi, bunun nedeni Asım'ın bir türlü ne iş tutacağına karar verememesidir. Bütün roman boyunca, hemen hemen hiç kimsenin çalışmadığı ve kadın erkek bu kahramanların hiçbirinin yaşadıklarından doyum alamadıkları, yalnızca bir otel işleticisinin üretkenliğin hazzını yaşadığı göz önüne alınırsa, üretken olmayan bu karakterlerin eleştirisi ile siyasilerin eleştirisi bir noktada birleşir. Kendi hayatını doğru dürüst kuramamış, ne istediğimi bilmeyen ve bu nedenle de ne yapacağını bilemeyenlerin toplumsal ya da siyasal olarak da yapabilecekleri pek bir şey yoktur. Esendal, döneminin en başarılı toplumsal yapıtlarından birisinde şu bireysel (bireyci değil) tezi ileri sürmektedir adeta : Önce yaşamınızı değiştirin. Romanda anlatılan dönemden 90, yazıldığı günlerden bu yana neredeyse 75 sene mi geçmiş? ❑

(1) Bitmemiş ya da bitmişse de devamı yitirildiği için bu bitmemiş haliyle yayımlanmış bir romanın kurgusundan söz etmek ne kadar doğru olur, bilmiyorum. Yarım kalmış, bir bölümünü bildiğimiz bir romanın nasıl süreceği sorusunun sonsuz yanıtı, sonsuz kurguyu da getirmez mi? Yine de önümüze böyle çıktığı için, *Miras*'ı tamamlanmış bir roman sayabileceğimizi düşünüyorum, sonu okura bırakılan türdeki romanlar gibi.

(2) Edebiyat yapıtının önermeler içermesi, önermeler radikal olsun olmasın, yapıtın yazınsallığını zedeleyen bir şey değil midir zaten? Önerme sunan yapıt radikal olsa bile yazınsal olmaktan çıkma riski taşır. Gramsci'nin eğitici yapıt için yazdığı şey, burada da geçerlidir; yapıt, bu durumda bir hiçtir ve bir hiç ise radikal olamaz.

KENT VE KENT KÜLTÜRÜ

Gürhan Tümer

Kent, hiç kuşkusuz, insanın yarattığı şeylerin, varettiği olguların en zenginlerinin, en karmaşıklarının başında gelir. Büyük bir kent, bir metropol, bir megapol söz konusu olduğunda ise, bu özellik doruk noktasına varır. Gerçekten de, böyle bir kentte, yok yoktur, böyle bir kentte varolan, sürüp giden, olup biten her şeyi izlemek, bilmek, denetlemek olanaksızdır. Böyle bir kentte, herkes, her şey, kocaman bir çarkın bir parçasıdır.

Kültürel açıdan ise, kentler vazgeçilmezdirler. İnsanların, kültür adına ürettiklerinin çok büyük bir bölümü, kentlerde üretilmektedir. Çok uzun bir zamandan beri, dünyayı kentler yönetmektedirler. Onlarsız bir dünya düşünülemez. Uygarlığı yaratan onlardır. Bu nedenledir ki, Batı dillerinde, "uygarlık" anlamına gelen "civilisation" sözcüğünün kökeninde, "kent" anlamına gelen "cité" sözcüğü vardır. Aynı şey, Doğu dilleri için de geçerlidir. Arapça'da, "medeniyet" sözcüğü, "medine"den türetilmiştir ve bu sözcüğün Türkçe'deki karşılığı, "kent"tir.

"Kent kültürü", adı üstünde, kente özgü olan, kentte varolan kültürü anlatan bir deyimdir. Bu deyimin anlamı, bir bakıma ve ilk bakışta apaçık gibi görünmekle birlikte, çeşitli nedenlerle, aslında pek öyle değildir.

Sorun, en başta, kentin tanımından kaynaklanmaktadır. Şöyle ki : Paris'in, Londra'nın, New York'un, Tokyo'nun, birer kent olduklarını, hiç duraksamadan, tartışmasız söyleyebilirsiniz. Bu, sağduyuyla çözülebilen, uzun uzun kanıtlanması gerekmeyen, apaçık bir durumdur.

Oysa, gelin görün ki, bu durumda bile, İstanbul'un, aslında bir kent değil, büyük bir köy, kocaman bir kasaba olduğunu ileri sürenler çıkabilmektedir. Bu yargıya, İzmir için varanların sayısı ise, bilindiği üzere, çok daha fazladır.

Daha başka yerleşmeler söz konusu olduğunda ise, durum daha bir zorlaşmakta, daha bir karışmaktadır. Örneğin, Bitlis'in bir kent olup olmadığına nasıl karar verilecektir?

Sorunu çözümleyebilmek için, kimileri nüfus ölçütünü önermişlerdir. Bu öneriye göre, nüfusu belli bir sayıyı aşan yerleşmeler kent sayılacaktır. Evet ama, o sayı kaç olacaktır ve nasıl belirlenecektir? Bu sorulara, nesnel, bilimsel bir yanıt vermek çok zordur, bence olanaksızdır. Öyle ya, sınırı 40.000'de tutmakla, 50.000'de ya da 100.000'de tutmak arasında, keyfilik, öznellik açısından nasıl bir fark olabilir? Kaldı ki, aynı nüfusa, sahip iki yerleş-

me, kentsellik ve dolayısıyla da, kent kültürü açısından, çok farklı düzeylerde bulunabilirler. Örneğin, 200.000 nüfuslu bir Anadolu kentiyle, aynı nüfusa sahip bir Avusturya kentini aynı potaya koymak doğru olur mu?

İşte bu nedenle, nüfusa ek olarak ya da ondan bağımsız olarak, daha başka ölçütleri de devreye sokmak gerekmiştir. Bunlar arasında, en fazla yandaş bulanın, sektörel ölçüt olduğunu söyleyebiliriz. Bu ölçüte göre, bir yerleşmenin kent olarak nitelenip nitelenmemesi, tarım sektörünü içerip içermemesine, hizmet sektörünü ne oranda içerdiğine bağlıdır. Daha açık bir deyişle, kentsel bir yerleşmede, tarım sektörünün yeri yoktur ve böyle bir yerleşmede hizmet sektörü ağır basar.

Az önce de belirttiğim gibi, böyle bir ayırımı ve tanımlamayı onaylayanlar çoktur ve bu gibiler büsbütün de haksız değillerdir, çünkü bir kentin ortasında bir buğday ya da bir domates tarlasına pek rastlanmaz. Ama şu da unutulmamalıdır: Yalnızca Bizans döneminde, fetih yıllarında değil, daha çok yakın zamanlara kadar, İstanbul'un pek çok bölgesi, sebze bahçeleriyle doluydu ve Langa'da yetişen hıyarların, Çengelköy'de yetişen armutların tadı, köy armutlarının, köy hıyarlarının tadını hiç aratmazdı. İzmir'in Narlıdere semtinde de, hâlâ daha tarım yapılan alanlar, narenciye bahçeleri vardır. Ama bu durum, gerek İstanbul'un, gerekse İzmir'in, kent olma özelliklerini yok edememektedir. Hele İstanbul'un, sınırları içinde en iyi hıyarları, armutların en iyilerini yetiştirdiği çağlarda bile, bir dünya kenti olmadığını kimse söyleyemez.

Bense, burada şunu söyleyebilirim: Kent, hele büyük kent, ta başta da belirttiğim gibi, o kadar zengin bir şey, öylesine karmaşık bir olgudur ki, kimi zaman, kendi karşıtını, yani kent olmayanı, yani kırsal olanı bile içerebilir. İstanbul'un kocaman bir köy, bir kasaba olduğunu ileri sürenler, bu savlarını, oraya kırın, kıroların akın etmelerine, orayı böylelerinin doldurmalarına dayandırmamaktadırlar. Böyle düşünenler, elbette ki büsbütün haksız değildirler. Ama büsbütün de haklı değildirler. Eninde sonunda, son hesapta, İstanbul'un bir kent olmadığını, gerçek anlamda ileri sürmek, saçmalığın, haksızlığın değilse, aşırı bir abartının ta kendisidir.

Bu saptamalardan sonra, şimdi de, kentin, kent kültürünün ne olduğundan çok, ne olmadığı konusuna değinmeye çalışacağım.

Kültürler arasında bir kıyaslama yapıp, hiyerarşik bir sınıflama oluştururken, yani bir kültürün ötekinden daha üstün ya da daha aşağı olduğunu ileri sürerken, çok dikkatli olmak gerekir, çünkü böyle bir süreçte, öznel davranma, yan tutma, dolayısıyla da yanılma olanağı çok fazladır, çünkü, bir kültür, başka bir kültürden, belli açılardan daha az gelişmiş olabilirken, belli açılardan da, daha fazla gelişmiş olabilir. Örneğin, birçoğumuz, Batı kültürünün, Avrupa kültürünün, Afrika kültüründen, ilkellerin kültüründen çok ileri olduğunu kabullenmeye eğilimliyizdir. Oysa, ilkellerde, Batı'nın teknolojisi elbette ki yoktur ama, araştırmacıların, bu arada da, Claude-Lévi Strauss'un, *Yaban Düşünce* adlı kitabında ortaya koyduğu gibi, onların, doğayla ilişkileri, kurdukları toplumsal düzen, son derece gelişmiş bir strüktüre sahiptir. Avusturyalı düşünür ve yazar Feyerabend da, *Akla Veda* adlı kitabında, bu konuyu, yer yer paradoksal bir biçimde de olsa, ele almıştır.

Sözü şuraya bağlamak istiyorum

"Kent kültürü" deyimi, elbette ki yeni bir deyim değildir. Ama bu deyimin, ülkemizde yoğun bir biçimde gündeme gelmesinin tarihinin çok eski olduğunu söyleyemeyiz. Bence, belki biraz da bu nedenle, bizim toplumumuz-

İnci Asena

BANA BENİ

Bana ırmağı anlat doğmuş ve dökülecek olan alüvyonlu bir kıyıdan – deniz kabuklarının küçük kraterler açtığı parlak, kaygan dokulu – denize...

Kadınların çamaşır yıkadığı, çocukların yıkandığı, gençlerin oynaştığı ırmağı – bedeninden ayrılan küçük kollarla toprağı işleyen, yok olan ya da dönen...

Bir aşk halinden söz et bana coşkuyla ölümü aynı küçük çakıltaşlarının üzerinden aşıran aynı kayaların – dinginliği tutkuyla, suskunluğu karmaşayla taşıyan aşk halinden...

Balık tutan adamı, bir ölüyü – ikisi de kimsesiz ya da kalabalıktan uzak – alabalıkları, su çiçeklerini, çöpleri anlat, pislikleri.

Alüvyonlu kıyıya varmadan anlat bana
beni...

Mart 1998

---

da, bu kavramın, gerek halk, gerekse aydınlar tarafından ele alınışının, birtakım yanlışlıklar, eksiklikler, sığlıklar içerdiğini görüyorum.

Örneğin, birçokları, kent kültürünü, çok basite, sokağa tükürmemeye, çatal bıçakla yemek yemeye, oturup kalkmayı bilmeye indirgemektedirler. Oysa, böyle şeyleri bilmek, yapmak ya da yapmamak için, mutlaka kentli olmaya, mutlaka kente gelmeye, kentte yaşamaya gerek yoktur.

Kimileri, çevre bilincine sahip olmayı, kent bilincine sahip olmakla eş tutar, karıştırır görünüyorlar. Bu gibiler, örneğin, kentteki bir yaya sokağına ilişkin bir soruna tepki göstermeyi, kentsel bir eylem, kent bilincinin, dolayısıyla da, kent kültürüne sahip olmanın bir göstergesi sayıyorlar. Oysa, böyle eylemler, belki kentte daha fazladır ama, bunların, kırsal alanlarda da yapılması için, aşılmaz bir engel yoktur.

Kimileri de, kent kültürüyle demokrasi kültürünü özdeşleştirmekte ve kentte yaşamanın, kentli olmanın, insanların birbirlerine saygılı olmaları anlamına geldiğini söylemektedirler. Oysa, evet, kentlerde yaşayan çeşitli gruplar, birbirlerine saygı duymalıdırlar, demokratik bir tavır göstermelidirler ama, bence, bu da yalnızca kentlere özgü bir şey değildir.

Bir saptama daha yapayım : Birçokları da, kent kültürü bağlamında, sokaklarıyla, caddeleriyle, parklarıyla, trafiğiyle, çöpçüleriyle, devlet daireleriyle, polisiyle, tıkır tıkır işleyen, kimseye bir sorun çıkarmayan, kimsenin raha-

tını bozmayan, yaşamı kolaylaştıran bir düzeni anlamakta, böyle bir düzenin varolmadığı ya da yer yer aksadığı bir kentte, kent kültürünün henüz yerleşmiş olmadığını düşünmektedirler.

Ben, bütün bu savlara, toptan karşı değilim. Ancak, kentin, kent kültürünün, bunlara indirgenmesine, bunlarla özdeşleştirilmesine karşıyım.

Ben şuna inanıyorum : Evet, kent kültürü yüksek bir kültürdür. Ama bu yükseklik, mutlaka ve her açıdan, ahlaksal yüksekliği de içermez. Bir başka deyişle, kent kültürü "cici" bir kültür değildir ve kentte yaşamak demek, cennette yaşamak demek değildir. Oysa, birçokları, bunu böyle sanıyorlar, böyle olmasını istiyorlar. Bugün Türkiye'de, insanlar, kentlerimizin birer cehennem olduklarına, kentte hele örneğin İstanbul gibi bir kentte yaşamanın, cehennemde yaşamak olduğuna inanıyorlar. Ama işin püf noktası şurada : O kişiler, bunun bizde, bizim kentlerimizde, en başta da İstanbul'umuzda, insanların kent kültürüne sahip olmamalarından kaynaklandığına inanıyorlar.

Bence bu inanç, büsbütün yanlış değildir ama, büsbütün de doğru değildir. Evet, Viyana gibi, Zurich gibi, içinde yaşamanın çok rahat olduğu, insanın sinirlerinin her köşe başında ayağa kalkmadığı kentler vardır. Ama, onlara bile belki de pek fazla inanmamak gerekir. Evet, İsviçre'nin, o güzelliği dillere destan Lugano kentinin dinginliği, düzenliliği, orada yaşayanların sahip oldukları yüksek kent kültürü beni çok etkilemişti ama, daha sonraları, o kentin, mafyanın yuvalarından biri olduğunu öğrenince, bir başka türlü etkilendim.

Cici kent kavramı ve özlemi, hemen bütün ütopyaların ana temasıdır. Platon'un, bundan 2500 yıl önce kaleme aldığı *Devlet*'inden, Thomas Moore'un, bu türe adını veren *Utopia* adlı kitabına, Charles Fourier'nin falansterlerine, Etienne Cabet'nin *Icarie*'sine kadar, nice ütopyalarda, düzenli mi düzenli, tıkır tıkır işleyen kentler anlatılır. Böyle bir kentte uzun süre yaşamanın, insanın doğasına o kadar uygun olmadığını, ruh sağlığına pek iyi gelmediğini, birçoklarına, hele örneğin İstanbul gibi bir kentte yaşamaktan bunalmış birine anlatmak ise, çok zordur, hemen hemen olanaksızdır.

Oysa, benim düşlerimdeki kent, asla tekdüze değildir, tam tersine, çeşitliliklerle doludur. O, bir parçası olduğu dünyanın ve onu kuran insanın bir aynası olduğu için böyledir.

Onda, doğanın en dingin köşelerini aratmayan yerler, örneğin, bol ağaçlı, yemyeşil göl kıyıları, dereler, tepeler bulabilirsiniz. Bunun için, şu ya da bu parka ya da doğrudan doğruya Central Park'a gidebilirsiniz.

Benim kentimde, yüksek dağların, tepelerin, dünyaya, kente, kentlere, her şeye yüksekten bakmanın özlemini çekmezsiniz, çünkü orada, böyle yerler de vardır, çünkü o kent, uçsuz bucaksız, dümdüz bir ova değil, hayli engebeli bir arazide, belki yedi tepe üzerinde, belki de, Kadifekale'de kurulmuştur. Öyle olmasa bile, benim kentimde, çelikten ya da betondan kuleler vardır. Kimileri bunlara karşıdırlar. Ama bence onlar, aşağıda kalanlardır. Oysa, o kulelerin tepelerinden aşağılara, ayağınızın altında uzanıp giden kente bakmanın tadına doyum olmaz. Oralardan, dağların tepesinden asla göremeyeceğiniz şeyleri, kenti, yani uygarlığın ta kendisini görebilirsiniz. Üstelik de, kent dışında, dağ başında asla sahip olamayacağınız bir konfor içinde, örneğin, en nadide içkilerden birini yudumlayarak yapabilirsiniz bunu.

Benim kentimde, cennetten çıkma köşelerin yanında, cehenneme benzer yerler de vardır. Oralarda, betondan, kargaşadan, kirli havadan, gürültüden başka bir şey bulamazsınız. Oralarda uzun süre kaldığınızda, öylesine

bunalırsınız ki, kentin öteki ucundaki o parka gittiğinizde, temiz, dingin doğanın tadına, iki, üç kat fazla varırsınız.

Dünyanın en güvenli sokakları, en şık caddeleri, en uygar alışveriş mekânları, en sevimli ve donanımlı çocuk parkları benim kentimdedir ama, dünyanın en korkunç batakhaneleri, en güvensiz genelevleri, en karanlık, her bakımdan en karanlık sokakları da buradadır. O kentte yaşamaktasınızdır ama, oralara bir gün bile gitmemişsinizdir, gidememişsinizdir, zaten gitmek de istememişsinizdir. Ama onların varlığı, kentin bir tür zenginliğidir. Bunların kente doğrudan bir zararları yoktur. Örneğin New York'ta, her gece, her dakika birçok insanın öldürülmesinin, insanlardaki New York imajını, ona sırtlarını büsbütün çevirtecek kadar olumsuz etkilediğini söyleyebilir misiniz? Belki de birçokları için, tam tersi söz konusudur, New York, birçoklarını, o akıl almaz zenginlikteki mozaiği nedeniyle kendisine çekmektedir. Ve Harlem'deki sarhoş ve katil zencinin varlığı, New York Filarmoni Orkestrası'nın varlığını, asla etkilememektedir. Tıpkı, metro kapaklarının üzerinde, Seine Nehri'nin kıyılarında sereserpe yatıp uyuyan şarapçıların ve Pigalle sokaklarının köşelerinde iş tutan kadınların, Paris'in bir ışık-kent, bir kültür başkenti, bir sanat merkezi olmasını asla engellemediği gibi.

Ve bunun, yalnızca bugün böyle olduğu sanılmamalıdır. Hayır, bu, dün de böyleydi. Örneğin, Paris'i düşünelim yine. 1789'daki Büyük Fransız Devrimi'nde de, 1848 ve 1871 ayaklanmalarında da, insanlar birbirlerini o kentte kıyasıya boğazlamadılar mı? O kıyımlarda, o cinayetlerde, giyotin, Paris'in göbeğine, Notre-Dame Katedrali'nin hemen iki adım ötesine kurulmadı mı? Sonra, İstanbul'a, bu kentin merkezi, göbeği olan Sultanahmet Meydanı'na bakalım. Eğer iyi bakarsak, orada, yalnızca Ayasofya gibi, Sultanahmet Camii gibi, uygarlığın doruk noktalarını oluşturan binaları görmeyiz; o meydanın, aynı zamanda, gerek Bizans zamanındaki Nike ayaklanması, gerekse Osmanlı dönemindeki yeniçeri isyanları sırasında, kellelerin uçurulduğu, lime lime edilen insan etlerinin ağaçların dallarına asıldığı, kanın gövdeyi götürdüğü yer de olduğunu görürüz. Bu çelişkilerin, gerek İstanbul'un, gerekse Paris'in, bir kent olarak, bir dünya kenti olarak, imajını yaraladığı ileri sürülemez. Tam tersine, bu çelişkiler, o kentlerin yarattıkları imajı daha bir zenginleştirmekte, daha bir güçlendirmektedirler. Kaldı ki, bu, kaçınılmaz bir şeydir. Bir kent ne kadar büyükse, ondaki olumluluklar da, olumsuzluklar da o kadar büyük olur. İyinin de, kötünün de büyüğü büyük kentte doğar ya da oraya gelir, çünkü ancak orada yaşamını rahatça sürdürebilir. Bana sorarsanız, bir kentteki, bir metropoldeki, bir megapoldeki bütün bu karşıt öğeler, birbirlerini, tuhaf, gizemli ve ne kadar inanılmaz görünse de, olumlu bir biçimde etkilemektedirler.

Evet, ben, alabildiğine düzenli, alabildiğine güvenli, alabildiğine temiz, hiçbir sorunu olmayan, bir fanus içine konulmuş, bir sırça sarayı andıran, yapay bir kentte yaşamaktansa, yukarıda betimlediğimiz gibi, bin bir çeşitlilik içeren, yer yer pis, yer yer temiz, zaman zaman güvenli, zaman zaman tehlikeli, içinde, kendimi evimde, yuvamda hissedebileceğim, ama aynı zamanda da, eğer dikkat etmezsem ya da eğer öyle istersem, içinde kaybolabileceğim, kimsenin haberi olmadan yok olup gideceğim bir kentte yaşamayı yeğlerim. ❑

SAVAŞ ÇEKİÇ

Mehmet Ergüven

Gizemli dilin kuşatması altındaki afiş tasarımı, her örnekte özgürlüğüne yeniden sahip çıkmak zorunda kalır; neyin söylendiğine ilişkin gerekçeli beklenti, soyutlama iradesini sürekli sıkıştırıp, tehdit etmektedir burada. Bir başka deyişle, afiş tasarımında *salto mortale*'ye dönüşen şey, sıkı ve kimi zaman yaratıcılığa ters düşen kurallara rağmen, özgür devinim alanı olarak, yaratıcılığı kışkırtan boşluğun varlığıdır.

Grafik tasarımına giren çalışma, *gösteren*'in ardına sığınma hakkından yoksundur. Dolayısıyla bu alanda karşılaştığımız en kuraldışı yapıt bile, sonuçta uzlaşılmış göstergenin çeşitlemesine bağımlı kalıp, varlığını öylece kollamaya yazgılıdır. Afişte yananlamdan hareketle ilişkilendirme istenci, öngörülen iletinin vurgulanması koşuluyla meşru bir zemine oturur ancak; neyin söylendiğini açık ve ikna edici bir üslupla dile getirme zorunluluğu, grafikerin ezeli ayak bağıdır.

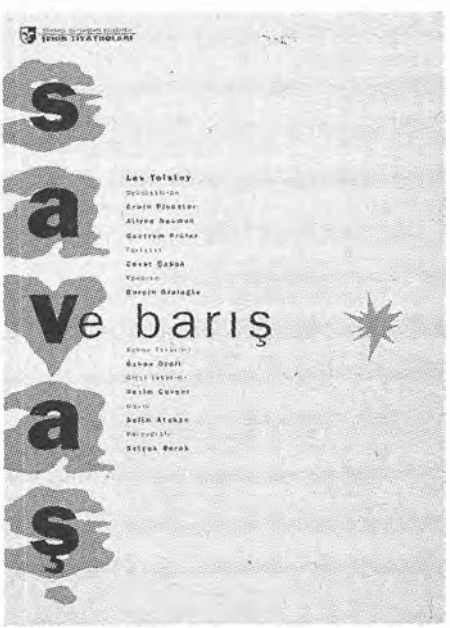
Aslında söz/müzik ikilemini çağrıştıran sorunsal, aynen afiş tasarımı için de geçerlidir. Ne var ki, *ses*'in malzeme estetiği bağlamında sahip olduğu ayrıcalık, burada sendelemeye başlar – ses, metni açıklamadan yorumlamakla yetinirken, grafikte söz konusu olan malzeme estetiği, metni çerçeveleyen gidimli dile özgü mantığı her an dikkate alıp, onunla *anlamlı* bir bütün oluşturmak zorundadır. Sözlü müzikte ses, koşulsuz bir *kendilik*'in güvencesinde, metne hesap vermeden varlığını sürdürürken, grafikte çizgi ve rengin sentaktik niteliğinden feragat etmesi handiyse önkoşuldur; en azından, salt sentaksa dayalı varlık arayışı grafiğe yabancıdır. Resimde, tıpkı müzik gibi, söylenen şeyin ötesinde, bir şeyi anlatıyor olmak kendi başına yeterli nedendir; grafikte ise söylenen şeyin anlaşılırlığı – daha doğrusu, anlaşılırlık koşuluyla söylenen şeyin varlığı – salt anlatılıyor olmayı sürekli biçimde tehdit edip bir köşeye sıkıştırmaktadır. Aynı düzlem (çerçeve) üzerinde, birinden biri gereksiz hale gelmeksizin, metin ve grafiğin beraberliğini zora koşan sebep, bir bakıma bundan kaynaklanır : Grafiker, yaratıcılığını ayrı malzemeleri gereksinen dillerin muhayyel ortak paydasında sınamak zorundadır hep. Düşündüğünü görüyor olmak ya da tersi, grafik tasarımı için çıkış noktasından öte bir anlam taşımaz; zira söz diliyle açıkça ifade edilen karşısında grafiğin eklentiye dönüşme olasılığı her daim gündemdeki yerini korur; mesajın bir başka malzeme ile tekrarını meşru kılan gerekçe, ancak daha

çarpıcı olma koşuluyla kendini aklama şansına sahiptir. Söz diliyle iletilebilen mesajın tamamlanmaya değil – böyle bir şey yine söz diliyle mümkündür çünkü – sadece vurgulanmaya ihtiyacı vardır grafik tasarımında. Afişteki görsel öğe, metnin kibirli yankısıdır. Tipografi ise bu kibirli yankının yazıyı görselliğe davetidir.

Bütün bunlar, grafik tasarımında uygulamaya geçmeden önceki evrenin özel bir önem taşıdığını gösterir bize; derinlemesine düşünüp sorgulama, yapıtın oluş sürecindeki rastlansal uğrak noktalarını baştan belirlemeye yöneliktir. Bu nedenle, grafik tasarımı için söz konusu olan yaratıcılığın ilk planda zihinsel ağırlıklı olduğunu kolayca söyleyebiliriz – ressam, gündelik (somut) yaşamla ilişki kurmakta zorlanıp, pekâlâ açık verebilir; grafiker asla!

Savaş Çekiç, bu hassas sınırda üretmenin bilinciyle – tıpkı bir dramaturg gibi – aradan çekildiği ölçüde nihai sona ağırlığını koyacağını peşinen kabullenip, sonuçta ortaya çıkana kendi damgasını vurur. Öyle ki, öznel beğeni yalnızca bir üslup sorunu olmaktan çıkıp, gitgide soğurduğu işlevin görünmeyen kaidesi, aracı olduğu şeyin öznesidir artık. Bir başka deyişle, tasarımın yaslandığı işlev/sellik, bu biçemden geriye kalan boşluğun dolgu harcına dönüşmüştür nerdeyse.

Grafik tasarımında ekip çalışmasını zorunlu kılan işbölümü, Çekiç'te bu biçemin her türlü önyargıdan uzak biçimde çeşitlenip varsıllaşması için bir vesiledir – grafik, resimden fotoğrafa kadar öteki yaratım alanları ile sürekli iç içe, kol koladır. Çekiç için işlevsel tasarımın özünde sınırlarını aşmaya hazır malzeme estetiği yatmakta olup, öngördüğü etkiye ulaşmanın yegâne güvencesi, bu bağlamda kendine tanıdığı özgürlüktür. Nitekim, karar aşamasını önceleyen tüm zahmetli önçalışmalara rağmen, son söz hep sevgiye bırakılmıştır burada.



Dolayısıyla herhangi bir fotoğraf ya da resmin seçimi, son tahlilde o anlık kıvılcımın ürünüdür bu üretim modelinde; öznel beğeni, çıkış noktası olduğu işlevsel üretimin aynı zamanda teminatıdır.

Tiyatrodan operete kadar çeşitli gösteri türlerinde afiş, çoğun o eserin en çarpıcı sahnelerinden biriyle özdeşleşen özetidir; ancak, bu yaygın ilkenin bir adım ötesine geçince her şey değişmeye başlar; yorumlama etkinliğine fiilen katılan grafiker, usulca rejisör ile aynı hizaya gelmiştir bu aşamada.

Kanlı Düğün'ü ele alalım : Lorca'nın, ay ve ölüm gibi sembollerin yanı sıra, çeşitli imgelerle yüklü bu şiirsel oyununda ajurlu çoraptan bıçağa, dantelli başlıktan ata kadar birçok şey aynen laytmotif gibi kullanılmasına karşın, Çekiç'te hiçbirini görmeyiz bunların : Taşla örülü bir duvar önündeki kanlı beyaz eldiven, içeriğin üzerinde uçuşan özgür bir düzenlemedir bu afişte. Gerçi oyunu bilen bir kişi için renk ve şekillerin (figür) neyi imlediğine dair tahminde bulunmak güç değildir. Kaldı ki, oyunun adı bile bu düzenlemeye ilişkin belli bir ipucu vermektedir bize. Buna göre, beyaz eldivenin masumiyete, kırmızı lekenin ölüme, bulunduğu yere sığmakta zorlanan dipyüzeyin sıkıntıya işaret ettiğini rahatça söylemek mümkündür; ancak her şey alabildiğine dolaylı olup, afiş dilinin elverdiği ölçüde metaforun ardına gizlenmiştir. Örneğin, *Ignacio Sanchez Mejias için Ağıt*'ta taş, düşlerin imlediği bir alan olarak, zamanı taşıyan omuzdur :

> Ne taşın sırtı biliyor seni,
> ne içinde çürüdüğün siyah saten.
> Bilmiyor seni sessiz anıların
> çünkü ölüsün sen sonsuza kadar.

Apaçık : İmgelem gücü biraz varsıl olan biri için Çekiç'in afişi, en az *Kanlı Düğün* kadar bu dizelere de eşlik etmeye adaydır.

Gerçekte grafik tasarımının sunduğu yaratıcı olanaklara sığmakta zorlanan bir sanatçıdır Çekiç; bir yanda işlevsel olmanın baskısı, öbür yanda malzeme estetiğinin getirdiği kısıtlama, durmadan yeni arayışlara yöneltip kışkırtmaktadır onu.

Bu bağlamda, *Savaş ve Barış*'ta tipografik çözümlemeye yönelen sanatçıyı, aynen *Oda* ve *Kaspar* 'da olduğu gibi, afiş sözcüğünün Cermen ülkelerindeki etimolojik kökenini doğrulayan – ilk kez 16. yüzyılda Hollanda'da karşılaştığımız *plakkaat*'ın Almanca'daki karşılığı *Plakat* olup, bu da leke yahut kumaş parçası anlamına gelen *Placken* sözcüğüyle bağıntılıdır – bir arayış içinde görürüz.

Grafik tasarımında leke düzenlemesine yönelik kaygının ön planda olması, yüzeysel ve özgül değeriyle kullanılmak zorundaki rengi hep güç durumda bırakır; söylenen şeyin kolayca algılanabilirliğine yönelik geleneksel beklenti, tam da bu noktada grafiği resimden ayırıp malzeme estetiğini (renk) zora koşmaktadır. Yaygın grafik anlayışında renk, anlaşılırlık adına koşulların zorlamasıyla, ait olduğu nesnenin niteliği değil, biçimidir. Bu nedenle grafikte kendiliğinden lekeye dönüşme eğilimindeki biçim, üzerinde yer aldığı satıhla ilişkisini sürekli kollayıp, onun varlığını dikkate aldığı sürece üstlendiği rolün gereğini yerine getirir; kolayca algılanabilirlik, önce şekil (figür) ile dipyüzey arasındaki ayrılığın (kopukluk) yeterince belirgin olmasını şart koşmaktadır çünkü. Böyle bir durumda, temsili değeriyle renk ya da tonlu geçiş, grafiğe özünden yabancıdır – söylenmek istenen şeyin en kestirme ve doğru biçimde alıcıya ulaşması yönündeki temel beklenti, grafikerin öznel yaşantı içeriğini sadece kendisiyle sınırlayıp, malzemeye bu amaçla yapılan herhangi bir müdaheleyi, ister istemez,

eklentiye (parazit?) çevirir sonuçta.

Çekiç, grafik dilinin zorunlu kıldığı bu sınırlamayı peşinen kabul etmekle birlikte, bunun yaratıcı özgürlüğüne gölge düşürmesine izin vermez; en azından, tasarladığı düzenlemeyi *dil* 'in engelleme olasılığını ustaca bertaraf etmeye çalıştığını görürüz. Bu bağlamda, tipografinin yanı sıra fotoğraf ve resimle de işbirliğine girmeye hazır hale gelen grafik, usulca yeni ifade imkânlarına kavuşmuştur; grafiğin cevaz vermediği noktada diğerleri devreye girmiştir böylece.

Çekiç, bunlar arasına kesin bir sınır çizgisi çekmekle birlikte, öngördüğü kategoriye genelde sadık kalır. Bir başka deyişle, biçemsel bütünlüğün yalın olanla özdeşleştiği bu üretim modelinde montaja yer yoktur – tipografi, fotoğraf yahut resmin afişe girmesiyle derhal geri plana çekilip, *söylenen*'i tamamen ona bırakır; çünkü tipografinin kendisi başlı başına bir mesaj aracıdır. Hiç kuşkusuz, aynı yaklaşım, lekeyle örtüşen figürlerin yürürlükte olduğu grafik tasarımı için de geçerlidir. Çekiç'te kategorik sınıflandırmaya harfiyen riayet, üslup bütünlüğünün yegâne teminatıdır.

Buna göre *Palto,* harf içindeki harfle, salt tipografiye dayalı ileti arayışının en yetkin örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar; tipografik çözüm, duyuruya ilişkin işlevi zedelemeden, ait olduğu içeriğin üzerinde uçuşan *amorph* bir yapıya (biçim) dönüşmüştür burada.

Savaş ve Barış 'ta ise bu kez sadece ilk sözcükte aynı yöntemi izleyen Çekiç, harflerin ardındaki kırmızı tekrarı, savaşın sembolü olan kan rengiyle anlamlı kılarken (vurgulama), *ve*'nin yarısı ile *barış* 'ı, üzerinde çalıştığı yüzeyin doğal rengine (beyaz?) bırakmıştır. Gerçekte ayrı/ntılı bir yorum gerektirmeyecek denli her şeyin apaçık olduğu bu tasarımda, Çekiç'le ilgili bir başka ipucu kendini ele verir: Özgünlük, ilk akla gelenin körü körüne reddi değildir; afişte işlevsel ve aklı olanın her zaman öncelikli bir yeri vardır. Her başarılı afiş – söylemek istediği şey, daha doğrusu aracılık ettiği

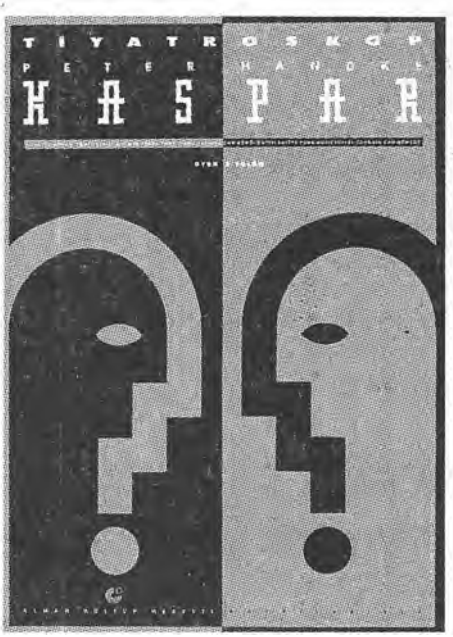
ileti bağlamında – ilk çağrışımın vurgulanmasını üstlenen çeşitlemeler (doğaçlama?) arasından en isabetli olanın seçildiği görsel mesajdır. Buna göre, yalnız savaş ve barışın değil, kırmızı ve beyazın da çağrışım alanı belli ise, alıcıyı yönlendirme amacıyla etkileyip, alışılmışın ötesine geçmek, farklı olanı bunun, yani ilk çağrışımın üzerine inşa etme koşuluyla mümkündür ancak – aynen bu örnekte olduğu gibi. Ne var ki, hiçbir afiş salt pratik işleviyle sınırlı kalmaz; yaratıcılık boyutu devreye girip, bu işlevi takviye etmek üzere sentaksa gereken özen gösterilmediği sürece, öngörülen amaca ulaşmak olası değildir. Bu bağlamda, barış sözcüğü ile aynı hizada yer alan on köşeli kırmızı lekeyi (yıldız?) ele alalım : Aslında herhangi bir anlamsal işlevi olmayan bu leke, yalnızca görsel denge unsuru olarak tasarlanmıştır. Nitekim, o lekeyi kaldırdığımızda sola yatan afişin, hesabını veremeyeceği bir boşlukla karşı karşıya geldiğini görürüz – sentaksın dikkate alınmadığı grafik tasarımında, önce mesaj sendeleyip, etkisini yitirir.

Çağdaş Türk resmiyle ilgili afiş ise, her şeyden evvel kıvrak bir zekânın eseridir; renkli parmak izi, özgünlüğünü başkasının dile getirmesini bekleyen resim için bir tür megafona dönüşmüştür burada; ya da şöyle formüle edelim : Özgünlüğünün başkası tarafından onaylanmasını ayrıca ifade etmekte zorlanıp tıkanan resim, düpedüz Akhilleus topuğundan vurulmuştur bu afişte.

Öte yandan, tipik örneğini *Şiddete Hayır!*'da gördüğümüz üzere, kimi zaman ilk çağrışımın ardında yatan içeriğin yıpranıp silinmeye yüz tutması da, grafik tasarımcısı için bulunmaz bir fırsattır. Sloganın toplumdaki kutuplaşmayı kışkırtıcı rolü, sadece bölücülüğe çıkarılan davetiye değil, şiddete atılan ilk adımdır esasen – sıkılmış yumruk ya da belli parmak işaretleri, dogmaya dönüşmüş inançların kan kokan habercisidir günümüzde. Ancak, bu afişte bizim için asıl önemli olan nokta, söz konusu işaretlerin Hitler'den Türkeş'e kadar varan gerçek sahipleri yerine, stüdyo kaydının yeğlenmiş olmasıdır. Burada kurgusal olanın tercihi, tasarıma eşlik eden üretim sürecinin başlı başına bir gerçek olduğunu ima eder bize; yaratıcı etkinlikte kurgunun iç mantığı, temsil edilen gerçeğin önündedir hep.

Çekiç, belki de afişi seçerek gerçeğe özellikle borçlanmış olduğunu bilmenin sorumluluğuyla, kurgunun gereğini yerine getirip, onu böylesine kollamaya başlayınca, sonuçta bizim gözümüz açılıyor durmadan. Ötesini herkes biliyor : Bir şeyi yeniden görmek, her halükârda, bilinç niteliğinin sorgulanmasıyla eşanlamlıdır.

1997



OKTAY RİFAT'SIZ BİR DÜNYANIN ÖZGÜVENİ

Önder Otçu

"You get so alone at times that it just makes sense."
– Charles Bukowski[1]

Şiiri seven okurun, şiiri seven şairle[2] ortaklığı, suç ortaklığı türünden bir şey. Okur bir şiiri okumakla daldığı zihinsel ve duygusal işten bir sonuç, bir ürün alarak çıkar.[3] O ürünün şöyle bir özelliği var : Şair nasıl şiirini, "o güzel şiirini" yazmamış gibi yaşayamazsa, okur da o şiiri okumamış gibi yaşayamıyor. Şiir (ki biriciktir, benzersizliğini korur ve kusursuzluğunu dünyaya dayar) dünyayı *artık bir daha eskisi gibi olamaz* bir duruma sokar. Daha doğrusu, bu durumun kendisidir o.

Şairinkinden ve okurunkinden ayrı olarak, *şiirin işi gücü* diyebileceğimiz bir şey var mıdır? Şiir ne yapar? Ve bir şey yapıyorsa, yaptığı, dünyayı değiştirmek midir? Şiir, insanların yaşamdan aldıklarının ve yaşama verdiklerinin dildeki belleği *olur,* kendiliğinden işleyen bir aygıt gibi, biz unutsak da, unutulan biz olsak da, o işlemeyi, "ben", "biz" ve diğerleri için hatırlamayı sürdürür. Ancak şiirin dünyayı değiştiren bir etmen olduğu düşüncesi safça ve basmakalıptır. Dünya, salak değildir. Kolay kolay değişmez. Oktay Rifat'ın "Eski Mühürler" şiiri, bir şiirin dünyayı kandırıp kandıramayacağı sorusuna iyi bir örnek :

ESKİ MÜHÜRLER

Eski mühürleri okumak bizimkisi,
Ardıç kuşlarını vurmak aslanlı yolda,
Eş biçimli sazlarla ördüğüm hasırda,
Kapıları kilitli aynalara karşı,
Yatmak totemlerle ve ardımda yaralı
Ren geyiği, sabah, ölümü çeyrek geçe,
Etobur kuş, telaşsız, dönerken havada,
Gemi ve beygir leşlerimiz, arabalar,
Virgüllerin savuran yağmuru altında
Dökülmek yollara, yürümek düşe kalka,
Yaprağa, yosuna, yıldıza baka baka.
Bir ateş bütün gün, bir duman bütün gece!

Eski mühürleri okumak bizimkisi,
Ardıç kuşlarını avlamak ve böylece... [4]

Bu şiir, dünyayı geçiniz, İlhan Berk'i bile kandıramamış, zeki bir erkeğin harika bir avcıya kapılmak üzereyken tehlikeyi sezip, sessizce, çaktırmadan geri çekilmesi gibi bir durum yaşadığı anlaşılıyor. Oktay Rifat'ın "Eski Mühürler" şiirine *Logos*'taki[5] değinisine kapıldığım (takıldığım?) günden bu yana, *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum*'un en başındaki "OKTAY RİFAT" sözlerini dönüp dönüp okuduğum,[6] bu süreçte bu yazı için düşündüğüm başlıkları (hiç haberi olmaksızın) özenle, tane tane çürüten, ve başlığını bulamadığım bir yazının gövdesini kurmama da (hiç farkında olmaksızın) yokoluşturumsal[7] katkılarda bulunan bir kuş simsarı o : *Logos*'ta kimi dizelerin, şiirlerin karanlık imgelerle, uzak çağrışımlarla yürüdüğünü, bir yerlere oturtamadığımız, sonuçlandıramadığımız halde, etkilerinden de kurtulamadığımızı söyleyip "Gene böyle oldu işte" diyor "Eski Mühürler" için, sözü "kuşlar uçar, çünkü bu bir kuştur" demeye getiriyor. Şiirin İlhan Berk'i kandıramayışı işte tam da Berk'in "karanlık imge", "uzak çağrışım" saptamalarındaki haklılığında. Şiire biraz daha sokulacak olursa dışarı çıkamayacağını, çıkmak istemeyeceğini anlamış, kendi "haklı" yorumunu yapmış, şimdi adeta "al sen uğraş" diyor. Ne var ki, Berk *Logos*'un bu bölümünde, böyle şiirlerle karşılaştığında, ancak Borges'in şu sözlerini anımsadıktan sonra soluk alabildiğini *de* söylemiş :

> "Horatius'u hatırlıyorum, dizeleri bittiği halde,
> *sonuçlanmadığı ve dolayısıyla bağlantısız olduğundan,*
> benim için şairlerin en gizemlisi olmayı sürdüren
> Horatius'u." (vurgu İlhan Berk'in)

Bizi soluksuz bırakan şeyler karşısında bir çözüm bulmayı, soluk alabilmek için başarırız aslında. Borges'in Horatius'un dizeleri, İlhan Berk'in de "Eski Mühürler" karşısında buldukları çözümler bu türden. "Sonuçlanmadığı ve dolayısıyla bağlantısız olduğu" ifadesi, bir sorunu açıp yaymadan, kendi içinde kapalı bırakmanın, ama çözümlemiş gibi de yapmanın bir yoludur. Betimleme, açıklama türünden bir sözdür; iyi de, acaba Horatius'un dizeleri gerçekten sonuçlanmıyor mu? Ben Borges'e neden inanayım? Sonuçlandıramadığımız ve (dolayısıyla) sonuçlanmadığını düşündüğümüz şeyler için, "dolayısıyla" bağlacını da "çaktırmadan" araya sıkıştırarak, "bağlantısızdırlar" demeye – gücümüz yetse de – hakkımız var mı? İşte bu noktada Borges'e gözlerimi kısarak bakarım. Ancak başta dile getirdiğim, "bir okur, bir şiiri okumuşsa, artık onu okumamış gibi yaşayamaz" düşüncesine "ama öyle şiirler vardır ki, okur, okumamış gibi yapmazsa rahat yüzü göremez" savını da eklerim. Bu nedenle, İlhan Berk'i "Borges yaptıysa ben de yaparım, yoksa işin içinden çıkılmıyor" tavrı için eleştirmemek ve metnine serpiştirdiği, benim yaptığım okumaya olanak veren ipuçları için teşekkür etmek gerek. (Zaten Berk'in şiirini de, denemelerini de ne zamandır sayfanın üzerinde göründükleri gibi okuyamıyorum.) Bir açıklama : En az on iki ay ve dört mevsim geçti, ben hâlâ İlhan Berk'in gösterdiği bu şiirleyim. Ve: Rahat yüzü görmemeyi seçmek, Dil'in bilinci pürüzsüzleştirici, örtükleyici, aklayıcı işlevini görmedikçe bir işe yaramıyor, bir ürün vermiyor. (Ey dilin düzgünlüğü!, ey "sonuçlanmadığı"!, ey "ve"!, ey "dolayısıyla"!, ey "bağlantısız", ey "olduğu"! Siz ne büyüksünüz!) "Oktay Rifat'sız bir dünyanın özgüveni" böyle bir şey işte.

Oysa (ve çünkü) Oktay Rifat tam da Dil'in bu düzgünleştirici, örtükleyici, aklayıcı işlevine, mantığına hücum ediyor, örneğin bu şiirde. Adeta dilin

düzgünlüğünü, mantıksal akışını, anlaşılabilir ve açıklanabilir oluşunu hedeflemiş, hatta imha etmiş (ki okuduğunuz bu yazının yazılma nedeni de budur, bu şiirin Dil'e, dilin de bir okura yaşattığı paniktir, yükseklik korkusudur). Oktay Rifat anlamın dilin örtükleyici, aklayıcı işlev ve niteliklerinin toplu bir ürünü oluşuna, dizeleri kesikler içinde bırakarak, bağlantıları koparark karşılık vermiş bu şiirde, farklı, çok büyük bir anlam ve imge tasarımıyla karşı karşıyayız. Bu, yalnızca şiirin dilinin sarsıcı olduğunu değil, şiirin Dil'i sarstığını da gösterir. Buna karşın, şiir, kendisini tamamen dışlayıcı bir tavırla "saçmasapan" diye nitelememize elvermez, hatta buna engel olur. Sanki derinlerdeki bir kök, birbiriyle ilintisiz, bağlantısız görünen sözcükleri, dizeleri sımsıkı bağlamaktadır. Bu durum, ilkin, bir tek bu şiir için aranıp bulunacak yeni kavramlara gereksinim olduğunu düşündürdü bana, ki bu kavramları yazının sonlarına doğru sıralayacağım. (Bu noktada, okurun şiiri bir kez daha okuması önerilebilir.)

Başlığı "ESKİ MÜHÜRLER" olan bir şiirin ilk dizesi "Eski mühürleri okumak bizimkisi"dir! Şiir, bana, kendisini okumakla yaptığımı, daha okumaya başlarken tanımlamakta, bana yaptığımı göstermekte, beni aralarında Oktay Rifat'ın da bulunduğu bir "bu-şiiri-okuyanlar-topluluğu"na üye kılmaktadır, ama "bizimkisi" sözcüğüne bakılırsa, sanki kıvanç duyulacak bir yan yoktur "Eski Mühürler"i okuyanların yaptığında : Eski mühürleri okuma işinde! Tersine, eski mühürleri okumak eften püften bir işmişçesine (yapılması gereken daha önemli işlerin varlığı bilinircesine), ya da (ancak güçsüz, sıradan, yönetilen insanların sırtına yüklenebilecek) bir "angarya"yı yüklendiğimizi anıştırarak "işte ne kadar önemsiz insanlar olduğumuz"u söylercesine başlar şiir. Bu haliyle, yalnızca kendi içindeki gerilimle yetinmemekte, okurla arasına – okuru bağımlayan – bir gerilim de koymaktadır. İyi de, önemsiz, yararsız, "alelade" insanlar oluşumuz neden eski mühürleri okuyuşumuzla temellensin?

Nedir "eski mühürler"in anlamı? İki tür mühürden söz edebiliriz burada: 1. Bir şeylere mühür vurmak, damgalamak için kullanılan demir, taş, tahta mühürler ile 2. Bir zarfın üstündeki (ya da bir kapıdaki) mühür. Aslında simgesel olarak, bir belgeye mühür vurmada kullanılan, "nesne" olan 1. tür mührün, bir şeyin mühürlendiğini gösteren, "gösterge" olan 2. tür mührün "yazımlanması" için kullanıldığını, 1. tür mührün 2. tür mührü ürettiğini düşünebiliriz. Her ikisi de "eski mühürleri okumak" işine, edimine konu olabilir, ancak asıl okunabilir olan 2. tür, "gösterge" mühürlerdir.

Neden "eski"? Okuduğumuz mühür yaşamda hep eskiyi, ama "eskimiş"ten çok "eskimeyen"i gösterir, bir şeyin etkisini öteden beridir sürdürdüğünü anlatır. O şey YETKE'dir. Nesne olan mührü kullanma gücü yetkeninse, gösterge olan mühür de yetkeyi imleyecektir. 1. tür mühür "kullanmak" içindir, onu kullanan ya yetkenin kendisidir, ya da yetke adına çalışır, onun gücüyle donanmıştır. 2. tür mühürse "kırmak" içindir, ancak onu sadece doğru kişi, bir başka deyişle "iznini yetkeden alan kişi" kırabilir. Eski mühürleri okumak, o halde, iki anlamıyla da bize kim olduğumuzu söylüyor, biz ne (1. tür) mührü kullananlardanız, ne de (2. tür) mührü kırabilenlerden. *Biz YETKE'yle en karmaşık, en tuhaf ilişkiye girenleriz :* 1. Bir mühür görsek, onu bizimle hiç ilgisi yokmuş gibi, yalnızca "okuyoruz". Ya da, 2. Okumaktan başka bir şey yapmaya, okumanın ötesine geçmeye gücümüz yetmiyor, yetkimiz yok, mührün bize yerimizi bildirdiği sınırda, çizgide, kilitte duruyoruz, kalakalıyoruz. Her iki seçenekte de, *eski mühürleri okumak, onlarla asıl*

yapacağımız işi yapmamaktır. Tıpkı (nesne olan) "mührü okuma"nın, "mührü kırmamayı" çağrıştırdığı gibi, "eski mühürler"in "eski"si de "yeni"yi çağrıştırır, ve çağrıştırdığını olanaksızlar.[8] Hoş, yaşamda "yeni mühür" diye bir şey yoktur, mühür zaten "eskiden, önceden" vardır. Tıpkı imlediği YETKE gibidir. Eskiliği ya da eskicilliği de yetkeyi imleyişinden gelir. Hep sonradan fark ettiğimiz, karşısında adeta kendimizin "yeni" kaldığı bir şey "eski mühür". Burada, yaşamda "yeni mühür" diye bir şey olmayışının da, Dil'in (mührün önündeki) "eski" sözcüğüyle "yeni"yi, daha çağrıştırdığı anda boşa çıkarmasının da açıklaması aynıdır: Mühürlerin aslolan eskiliği, yaşamdaki eski-yeni ilişkisinden değil, YETKE'nin Dil'de merkezlenmesinden, kendi kendini, bilinç ile bilinçdışı arasındaki ilişkileri Dil yoluyla düzenleyerek, asıl, Dil'de oluşturmasından kaynaklanır. Bir başka deyişle, yaşamda "yeni mühür" diye bir şey yok, çünkü Dil yetkenin evi, ve o, eski.[9]

Bu dize, dediğiyle değil, asıl, dediğinin yaptığıyla anlam kazanıyor, *yaptığımızın ne olduğunun, kim olduğumuzla* ilintisini kuruyor. YETKE'nin göstergesi olan mühürleri okurken, hiç kimsenin yapmadığı bir şeyi yapıyoruz, siz, ben ve Oktay Rifat, çok eskiden, içeriği alıcısından başka kimsece okunmasın diye kapatılmış mektupları (fermanları?, kutuları?, kapıları?), yanlış ellere geçmesinler diye, mektubu dünyadan, dünyayı mektuptan korumak, mektubun gizli içeriğini güvende tutmak için YETKE adına vurulmuş göstergeleri okuyoruz. Mektubun geçeceği yanlış eller adeta bizim ellerimiz, adeta kendi ellerimizin YETKE gözünde yanlışlığından korkuyoruz, mühürleri kırıp bakamıyoruz sakladıklarına, zarfların içine giremiyoruz, ve mührü (kilidi) oraya koyan ve dolayısıyla onunla temsil olunan YETKE önünde saygıyla duruyoruz. Durmamız gereken noktayı (açılmayacak kapıyı?, ötesine geçilmeyecek çizgiyi?) hatırlıyoruz. "YETKE gözünde küçük ve önemsiz" olduğumuza inanıyoruz, bizi *mühürlerin bize yaptırdığı* önemsiz kılıyor!

"Ardıç kuşlarını vurmak aslanlı yolda" dizesi de eskimeyen bir "eski"yi anıştırır. Anadolu'daki, Mezopotamya'daki krallıkları düşünecek olursak, aslanlı yolda yapılması gereken, tam bir tapınma duygusu içinde, büyük bir saygı ve ciddiyetle ilerlemek, huzura çıkmaktır. (Yakarmak, yalvarmak, bağışlanmayı dilemek, kurban kesmek, suçunu bile bile.) Tanrının yeryüzündeki gölgesi olan YETKE'nin yürüdüğü, ya da ancak yetkenin huzuruna çıkacak olanın yürüyebileceği, onu kendisi de kılan yolda, bizim yaptığımızın uygunsuzluğunu göstererek, bu dize yine hatırlatıyor bize kim olduğumuzu: Güzel sesiyle şakımaktan başka bir kusuru olmayan (kusurunu bilmediğimiz, belki de "bilmeden paylaştığımız") ardıç kuşlarını vurmak gerçekten de (mührün imlediği) *ölçüyü, sınırı, çizgiyi* aşmaktır. Aslanlı yolda çocuklardan başka kimin hatası affedilebilir? Ve çocuk gözle bakıldığında, aslanlı yolda ne ciddi insanlar yürür! Ama çocuk-olmayanların aslanlı yolda kuş vurması bir suçtur. Bu nedenle, zorunlu olarak çocuğuz, kendi kendimizi YETKE gözünde (onun gözleriyle de bakabildiğimizi pekâlâ unutarak) bağışlayabilmemiz, çocuk olduğumuza inanabilmemize bağlı. Bir "çocuk ciddiyetsizliği", dolayısıyla, bir "biz eylere yetmeyiş" ya da "aslen yetersiz kalış" içindeyiz. Rolümüzü oynamayı, bize rolümüzü belleten sesin tanımını kendi sesimizle yinelemeye vardırdığımızdaysa foyamız ortaya çıkıyor: "bizimkisi" deyişimizle, yaramazlığımızı kendimiz tescilliyoruz, (çocuksak) ciddiye alınmamız, (yetişkinsek) affedilmemiz olanaklı değil. YETKE önünde insan eyleminin onmazlığıdır bu. İnsan aslında hep kendi önünde, o en eski kendisi önündedir.

Tahir Abacı

DAĞ-I HİCRAN

Kasaba otellerinde soluyup oturuyorum
Salkımları şarap olmuş güzler içinde

– An durdurulur
dondurulamaz gezgin!
Diyor kâtip kuyudan su çekmeye giderken

Dağla bakışıyoruz, granit tepesiyle
– Gezgin, yine de yürekle! diyor

Kadim yolcuları hasretle anan kâtip
Ya sen
hiç göç denedin mi?

KÜÇÜK BAHÇE

Tam ben küçük bahçeden geçerken
Aşk şehri kurdu yeniden

Kör giyotini merhametine yordu cellat
Utandı yorgunluktan alçalan kuşu vuran avcı

Merdiven başındaki oda inadına kösnül
Yayılmış kolera, başlamış mor düğün

Mazmunları kıra kıra geçtim bahçeden
Üstümde acemi terziye ısmarlanmış elbise
Savurup yürüdüm intikam gülünü

Müzik şehri kurdu yeniden
Tam ben küçük bahçeden geçerken

Acaba "aslanlı yol", bir koridora, bir iletişim oluğuna benzetilebilir mi? Bu noktada, önceki dize için düşündüğüm mektup(ileti)-mühür(yetkenin denetimi) ilintisinin çağrıştırdığı iletişim düşüncesinin, bu dizede de, "aslanlı yol"da gidip gelenlerin YETKE'yle olan iletişim ilişkilerinin anıştırılmasında sürdüğünü görüyoruz. Ardıç kuşlarını vurmayı seçişimizle, yine, o iletişimin de dışındayız. Az önce, neyi yaptığımızdan kim olduğumuzu çıkaran şiir, *ne-*

yi yapmadığımızın da kimliğimizi anlattığını, pekiştirdiğini anıştırıyor. Ardıç kuşlarını vurmak iki tür suçu, ya da borcu üstlenmektir, 1. "Orada" yapılması gerekeni yapmamak, 2. Hiçbir yerde yapılmaması gerekeni yapmak.

Biz, orada yapmamız gereken şeyi niçin yapmıyoruz?! Jean-Paul Sartre, insanların yalnızca yaptıklarından değil, yapmadıklarından da sorumlu olduklarını söyler.[10] Öte yandan, iletişimin, insanın kendini gerçekleştirdiği bir varoluş süreci olduğunu savunan da Sartre'ın varoluşçu felsefesidir. İletişime engel olan mühür, önünde duran ve onu açamayan insanı küçültürken, mührü okuyan insan, onu okumakla bile "bir şey"le iletişim istemekte, vazgeçmemektedir. *İnsan bir tek kendisiyle iletişim kurmada bir okuma dili bulamaz, ki asıl mühür oradadır.*

Oktay Rifat, "eş biçimli sazlarla ördüğüm hasırda" dizesiyle "ya benim yaptığım nedir?"e dönüyor, kendi kendini okumaya çalışmanın öyküsüne başlıyor. Bu, Türkçenin en güzel dizelerindendir. Üstüne kendi bedenini bırakmak için kendi öreceği (adeta bir tek kendisinin örebileceği, ancak kendisi örerse üstüne yatmaya değer olan) hasırı örmeden çok önce, onu tasarlamak için dahi emek vermişçesine, gidip sazlar seçmiş ozan-anlatıcı. Neden "eş biçimli"? Sazların birbirine eş olması, kendilerinden başka ve daha yüce bir şeyin üretiminde kullanılacak öğelerin birbirine "eş" olması demek ise, anlatıcının, tasarladığı son ürünün kusursuzluğundan daha en baştan hiç ödün vermeme kararlılığını mı gösteriyor? Yoksa, kusursuzluğun eşbiçimlilikte olduğunu buyuran türden bir YETKE'nin kusursuzluk kavramını kabullendiği için mi yaşlanmış? Kendisi hiç eşbiçimli olamamış mı? Hangi inancın hangi yaşamı boşa çıkarışı bu? Hasırı ördüren emekteki acı, vicdanı neden rahatlatamıyor? Yoksa, bir adım berisindeki, az önceki çocukluğunun (!) ardıç kuşları vurma yaramazlığını, sorumsuzluğunu, eğlencesini, bir adım ötesindeki yaşlılığında, üstüne yatacağı hasırı bile kusursuzca örerek, böyle bir kararlılıkla karşılamayı, *ödemeyi* mi istiyor? (Ardıç kuşlarını vurmak unutulamamış. Bu gidişle, o kuşlar az sonra topluca "bir ren geyiği"ne dönüşmeye karar vereçekler.) Ödenmesi gerektiği halde ödenemeyen borç büyürken, insanın doğaya borcu gelmeli akla : (Sazların) biçimde eş oluşu, özde de eş olacakları anlamına gelmez, ve sazlar bunu taşır, hatta hasır için bir malzeme olmaktan çok, hasırı ören ile birlikte, onunla ve birbirleriyle eşgüdüm içinde çalışmış gibidirler: "sazlarla ördüğüm", "sazlar-*dan* ördüğüm" değil. Doğanın zekâsını ancak insanın emeğine (kendi uyumunca, uyumluluğunca) katılırken anlamlandırabiliriz, ona şiddet uygulayarak değil. Doğada şeyleri el emeğiyle, *dokuna dokuya* şekillendirmek var. Bir yanda, YETKE'nin doğaya dayattığı kendi kusursuzluk tanımı (ki, bilincin doğaya uyguladığı şiddettir bu), diğer yanda, insanın, altına sermek için ördüğü hasıra "ördüğüm hasır" diyebilişindeki yalnızlıklı, tekbaşınalıklı emeğin *başkalarınca anlanamayacak* hazzı.

Tekbaşınalıklı haz, tekbaşınalıklı acı, acının kazancı. Nedir, "başkalarınca anlanamayacaklık" ilk iki dizede oluşturulmaya başlanan *iletişimin olanaksızlığı* düşüncesini (bir iş görmek anlamında) yeniden "gördürür". Hem de onu dibe iterek! O halde, artık bir düşünceden, ya da şiirin bu bölümündeki bir iğretilemeden değil, şiirin tümüne etkiyen bir *diplem*'den[11] söz etmek gerek. Bu da, "iletişim"dir, insanın kendisiyle iletişim kurmada bir okuma dili bulamayışı da, YETKE'nin (başkalarıyla ya da kendimizle) iletişimi olanaksızlaştırması da, insanın bu en temel varoluşsal gereksinimi karşılanmazken bir anda birkaç açıdan suçlu, borçlu çıkması da bizi iletişim diplemi

çevresinde oluşan, onun oluşturduğu bir anlam burgacının karanlığına gömer. Yüzeyde, sözcüklerin bağlantısız görünmesi asıl bu işe, bizim özgüvenimizi sarsma işine yarar. Aslında her şey bağlantısız görünen iki sözcük arasındaki ilişkiye verilecek emeğin, bağlantısız görünen iki insan arasındaki ilişkiye verilecek emekle aynı oluşunda düğümleniyor.

Aynı şey, bir insanın bağlantısız görünen iki yanı için de geçerlidir : "Kapıları kilitli aynalara karşı". Ayna, çağımızın en yüklü kavramlarından biri.[12] Aynanın "bir şeyler yapma gücü taşıyan" bir gereç olduğu, dünyanın belki de en ünlü üvey annesinin "Ayna ayna, söyle bana, bu dünyada benden daha güzel bir kadın var mı!" sözlerinden beridir biliniyor. (Her insan biraz üveydir.) Kendiliğinden güçlü olan bu "gereç" karşısında duyulan ilgi, aynaya mıdır?, aynada görünene midir?, aynada gömülü olana mıdır? Sözün bir ucu Jacques Lacan'ın Ruhçözümleyim Kuramı'na[13] gitse de, ben "aynaya bakan"ın "ayna" karşısında, yine, bir *iletişim çabası* içinde olduğunu söyleyerek şiirin diplemine ineceğim. İnsanın kendi kendisiyle iletişim kurmada bir okuma dili bulamaması "kapıları olan ve kapıları kilitli olan bir ayna" imgesinden daha iyi verilemezdi. Aynaya bakmanın bir mührü okumaktan farkı yoktur. Bir "bilinmeyen"le karşılaşmaktır (ki YETKE, gücünü "bilinmeyen"den alır, onu aynada karşımıza dikerek). Dizedeki "kapılar", aynanın karşısında durmanın, 1. Aynayla bir ilişki kurmak olduğunu, ve 2. Aynayla kurulan (belki de, aynadan medet umulan) bu ilişkinin bir *iletişim koridoru* oluşturduğunu çağrıştırıyor. Koridorun kapıları birkaç tane, ve her biri kilitli : "Kapı" en çok bilinçle bilinçdışı arasındaki ayna ilişkisini anlatan bir koridora yakışır. Bilincin kapısı bilinçaltına kapalı, ve de kilitlidir. Bu bölümcenin ilk tümcesine yeniden bakacak olursak, bir insanın bağlantılı görünen iki yanı, ya da iki "ben"i arasında da, önünde durmak zorunda olduğumuz bir mühür, bir kilit, bir sınır çizgisi vardır ötesine geçilemeyen. Bu haliyle, çok eski bir mühürdür, onu okumaya çalışmakla (aynaya bakmakla?) kalmak, onu kırmaktan daha *güvenlidir*. Oktay Rifat, baktığımız aynanın kilitli kapıları olduğunu söylemekle bir şey yapar bu güvene, bu özgüvene... Sonuçta, ayna aman vermez, aynanın sırı mührün, kilidin işlevini görür. "Aynanın sırrı"na ermemizi "aynanın sırı" engeller, hem de aynayı kendisi kılarak. Şiir boyunca, *bir şeyi kendisi kılan o şeyin, insana geçit vermeyen asıl şey olduğu düşüncesi* yeniden ve yeniden karşımıza çıkıyor. Bir şeyi neyin kendisi kıldığını bilmeyişimiz bilinmezlik önündeki korku ve saygıyı, giderek YETKE'nin bilinmezliğine, onun önündeki korku ve saygıya dönüştürür. İyi de, YETKE nerdedir? Bir mührün olduğu her yerde!

Şimdi aynanın da, kapının da "dikey" olduğunu, üstünde tek başına yatılan hasırınsa "yatay"lığını hatırlayarak biraz rahatlayalım. ("Aynaya bakmak için ayağa kalkmak" ise, düşünceyi, yerçekiminin dayanılmaz gücünden, adeta o güce karşı verilmiş bir savaşa, "insanın evrimi"ne savuran, belki de her şeyi bir aynaya savuran, başdöndürücü bir imge olurdu. Neyse ki Oktay Rifat böyle bir dize kurmamış. Tersine, sanki aynalar karşısında yatmayı yeğleyerek kendi kendimizi nasıl rahatlattığımızı anlatır gibi.) Oysa bu rahatlama, bu yatarlıklı özgüven de temelsizdir, "(...aynalara karşı), yatmak totemlerle..." korkutuculuğu, ürkünçlüğü insanı en ilkel, en asıl, en temel varoluşunun korkularına çöktüren bir "yatmak"tır. Burada "uygarlık-ilkellik" ikililiği ortaya çıkar. Kendisiyle ne yapacağımızı bilemediğimiz uygarlık – ve onda vücut bulan YETKE – geceleri (sabah olana dek) bizi totemlere sığınacak denli çaresiz, güvensiz, yalnız ve iletişimsiz bırakır. Dil yoktur orada, kendi

kendimizi iyice okunmazlaştırır, korkularımızla yüz yüze "bıraktırır" gece. Şiirin "totemler"i hiç de "egzotik" bir bezem değil, sığındığımızın ilkelliğiyle, ezikliğimizin ve küçüklüğümüzün boyutlarını gösteren, bizi çocukluk gecelerinin karanlığına ve gecelerin çocukluk karanlığına götüren, acımasız bir imgedir. Üstelik, yaralı bir ren geyiği izlemektedir. Bizi.

Dünyanın özgüveninin peşindedir o. Belli ki, ren geyiğininki, doğrudan YETKE'yi hedef almadığımız, ikincil türden suçlarımızla, hani "küçük, şakıyan kuşları vurmak"la başladığımız yaşama biçimimizle ilgili, ama, ve, çünkü, ne var ki derin bir yara. Ren geyiği, "Beni neden yaraladın?" diye hesap sorarcasına, yaşamsallığıyla izlemiyor insanı. Ölüme varmak isteyişiyle, "Beni neden yaralı bıraktın, nasıl öldüremedin, öldürmeyi neden başaramadın?" dercesine, suçlayarak gidiyor çocuk korkularının karanlığında kendisinden korkup bilmediği totemlere sığınmış kötü avcısının peşinden bir hayalet gibi. Onu öldüremeyen avcıdan, insanoğlundan, "yapmaya gücü yetmediği"ni yapmasını istiyor, "beni öldür, suçunu tamamla" diyor. Oktay Rifat burada, tek bir hayvan imgesini kullanarak bir imge sinsilesi, belki de bir imge uçurumu yaratmış. Neden "ren geyiği" de, "antilop" ya da "grant gazalı" değil? (bknz. 8. dipnot) Ren geyiği iki ayrı ulamı karşıtlar ve birleştirir, 1. Hem öğürleştirilmiştir, bir yük hayvanı olarak kullanılır, etinden, sütünden, derisinden yararlanılır, 2. Hem de geyik oluşuyla yabanıllığını, av-hayvanlığını korur. Ren geyiğini vurmak insanın kendi yardımcısını vurması gibi bir suçken, onu yaralı bırakmak da beceriksiz avcılık yüzünden doğaya saygısızlık etmektir. "Evcil-Yabanıl" ulamlarının çaprazlamasına çakışması ürkünçtür : Kötü avcılığın sonucunda yaralı kalan "av hayvanı", koruyucu sahibinden yardım isteyen "ev hayvanı"na dönüşür. Bir vicdan kabusudur bu, yine insan onmazlığıdır, ama bu kez "kendisi YETKE olan" insanın onmazlığı. Oktay Rifat "ve ardımda yaralı *ceylan*" da diyebilirdi, böyle tanıdık bir av hayvanını *kullanmayışı* da önemli (bknz. 8. dipnot). Aynı imge şimdi de "tanıdık olan-tanıdık olmayan" ulamlarını üretmekte ve onları "evcil-yabanıl" ulamlarıyla bakışım içinde, karşıtyanlı (contralateral) olarak çakıştırmaktadır : Şair, "ren geyiği"nde, *özgürlük imgesini,* ülkede bulunmayan bir hayvanı seçerek kurarken, seçtiği hayvan, bir benzerini tanıyışımızla da önem kazanıyor. "Tanıdık olmayan"ın, "tanıdık olan"la karmaşmasındaki gerilimde, şair adeta, "Benzerini tanıdığınız özgür bir canlıyı vurdum der gibi, "ama öldüremedim." (Avcı çok uzaktaki, hiç tanıdık olmayan bir özgürlüğü vurmak istediği için mi başarısız?) Sarsıcı etki, "özgür olan hayvanı vurmak"ta değil, hayvanda, hayvani olanda (cinsellikte, dürtülerde, doğanın bizi "öyle olalım" diye yarattıklarında) barınan "özgürlüğü vurmak"tadır. Dışın, bilinçdışının, ülke dışının, bu coğrafyanın dışının ve çok ötesinin özgürlüğüdür vurulmuş olan. Bir adım daha atıp derim ki, ren geyiği, kendi içimizdeki bir şeyleri vuran bir yanımızın, ancak onlarla yaşayabilecek olan öteki yanımıza hesap veremeyişini simgeler. Kendi içimizde kendimizin işlediği bir cinayeti kendi gözlerimizle okuma dilimiz yoktur, ren geyiği bu nedenle tam vurulamamıştır, bu nedenle peşimizdedir. Aslında öykü "her erkek, sevdiğini vurur" değil, "her erkek kendi içindeki seveni vurur"dur.[14] Bilgiçlikle ve özgüvenle, kuzey ülkelerine özgü, "egzotik" bir bezem diyebileceğimiz, yine, "bağlantısız" diye niteleyebileceğimiz ren geyiği imgesi, aslında hiç tanımadığımız kadar özgür olan bir canlının, ardıç kuşlarını vurmak kadar tanıdık olan bir eylemden ötürü *yaralılığını,* anlatmaktadır. Özgürlük ren geyiğinden daha uzak, bildiğimiz yaralar onun yarasından daha yakın olabilir mi?

Müslim Çelik

YERYÜZÜNÜN körpe ve ALTUN GÜCÜ

Yüksükçiçeği sen
Açmazdan önce
danıştın kimseciklere

Karılmış kül rengi
Dolayımı çilem
Seninle olur dişlem

Ay doğar burgaç
  yazılar doğru
Sıra tümce
Seninle sevişir gözgü
--
Ey çiçek konuşuruz fisiltiyle
Sakınırız duyulmaktan

öpüşüp korka korka
  dönerek gün saçımına

kanmadan bize
inandın kimlere

Neyse ki "sabah" olmuş, ama huzur için son bir olanak gibi görünen "ölüm" de çoktan yitirilmiştir, saat "ölümü çeyrek geçe"dir. Gecenin ren geyiği gider, gündüzün etobur kuşu çıkar ortaya. Az önce (kötü) avcı olan, bu kez avdır. Avcılıkta usta olan, hiç de etobur kuşlar değil, onların en büyük avcının ölüm olduğuna güvenlerindeki telaşsızlıklarıyla gücünü gösteren, sürekli tepede dönüşleriyle sürekli gösteren *kaçınılmaz ölüm*'dür. Hem de güpegündüz ve havada! Kâbus bitmez. Gündüz neler göstermez ki, aralarına yalnızca virgüller koyarak sıralasak bir virgül yağmuru karşısında dehşete kapılacağımız imgeler, "gemi"den "beygir"e, kendi yaptıklarımızın, 'kıldıklarımızın korkunç görüntüleri, gelişen dünyanın, ilerleyen bilimin yaşamı güzelleştireceğine olan inancımızın göçüşünün anıtsal belgeleri. "Eski Mühürler" bu belgelere Oktay Rifat'ın vurduğu mühürlerdir de! Aslanlı yolda ardıç kuşlarını vurmakla başlayan süreçte, yaralı bir ren geyiğine dönen o şey, bir beygir leşi olarak karşımıza çıktığında, (her araba bir beygiri imlediği için midir, yoksa yerine geçerek onu öldürdüğü için midir, nedir?) biz ne büyük bir savaşın katil-kurbanları olduğumuzu bilmeksizin düşe kalka yürürüz yol-

larda. Vurduğumuz barışçıl kuş, etimizi yiyecek kuşa, yararlanacağımız yerde yaraladığımız hayvan, artık yararlanma olanağımız kalmamış bir hayvan leşine dönüşmüşken, bir şeylerin kurbanı kendimizmişçesine, hem de bir yere gidercesine yürümek, *bir yalanı yürümek* (böyle özgüvenle), gerçekten de "yapraktan, yosundan yıldızdan" utanmamızı gerektirir. Bu halimizle, kendi kendimizi okumak için bulacağımız bir dil, bakacağımız bir ayna, bize bu korkunç görüntülerden başka ne gösterebilir? Aslolan yaşam yapraktan yosuna, yosundan yıldıza Doğa'dadır ve tümüyle dışlar bizi. *Doğa bizi kendimizle mühürler.* Bizse onun yüzüne (asıl aynaya) "baka baka" (utanmadan) ilerler, bilincimizle, dilimizle, özgüvenimizle ölüleri gömer, çukurları örter, pürüzleri düzler, kendimizi aklar, egemenlik taslarız varoluşa. Kendi kendimizi okuyamayışımızın hıncını önümüze çıkan her şeyden çıkarırız.[15]

"Bir ateş bütün gün, bir duman bütün gece!" varoluşumuzun özetidir. Başka nasıl olabilirdi ki? Sonsuzluk karşısında, o halde, gerçekten boşunadır, abestir, bunca yıkım ve yalnızlıktan sonra eski mühürleri okumak, onların şifresini çözmeye, anlamlarını fethetmeye çalışmak. Baştaki "ardıç kuşlarını vurma" sanırım bu nedenle sonda "ardıç kuşlarını avlama"ya dönüşüyor, "hiç olmazsa artık profesyonel olalım" der gibi. En iyi bildiğimiz iş de "eski mühürleri okumak"la eşanlamlı. Mührü kırıp içeri girmeyi, bu şiirin içine girmekle başarabilir miyiz?

İçerisi karanlıktır, gerçekten de bir şifreyi çözmeye uğraşırcasına sağa sola savruluruz, çünkü öğeler arasındaki ilişkileri düzenleyen merkez; ya da diplem ortada görünmez. Şiirin yüzeyindeki çalkantı oradan, o "görünmeyen"den gelir. Sözcükler, bağlantıların yüzeyde ve "görünen"de değil, iletişim dipleminin ilintilediği düzeyler, katmanlar arasında bulunduğunu *gizlemek* üzere seçilmiş gibi durur. Bu şiirde hiçbir öğe rastlantısal değil. Borges'in "sonuçlanmadığı ve dolayısıyla bağlantısız olduğu" ifadesi giderek gülünçleşiyor, çünkü sonuçlanmadığını sandığımız şeyi, bağlantısız olduğundan değil, aslında bağlantıların dipteki kökünü, bu kökün sağlamlığını ve oluşturduğu yumaktaki sarınımın içdüzenini göremediğimizden yok sayıyoruz. Ama bilinçdışı *diplem*'i görür ve tam da İlhan Berk gibi bir şairi soluksuz bırakacak derecede tepki göster(t)ir. Daha doğrusu, diplem, vurgusunu asıl bilinçdışına yapar. Pekiyi, nasıl oluyor bu? İlhan Berk nasıl soluksuz kalıyor?

Çünkü diplem kendisi bilinçdışıdır. Sözcükler, dizeler, imgeler arasındaki bağlantıları bilinç düzeyinde izleyemeyiz, bilinç "bir bağlantı yok" der çıkar işin içinden. Soluk alır. Biliçdışı ise labirentin dehlizlerinde iz sürme ustasıdır (kendi yapısı da, Lacan'cı bir bakışla, dilin yapılanışını andıran bir labirente benzer). Şimdi, bilincin "bağlantı kopukluğu" diye adlandıracağı şeyi tam tersine çevirelim ve kendi kendimizi şaşırtalım : Biliçdışı, "kopukluk bağlantıları" bulgular.[16] "Eski Mühürler", ve tüm eski mühürler kesiklere kopukluk bağlantıları, dikişleri atarak ilerler. Şiirin, başka bir dilde bile gücünü koruyuşu, (evrencesel) bilinçdışı bağlantı ve ilmekleri bilinçteki kesiklerden taşıran yapılanışının sağlamlığını gösteriyor.[17]

Yazımın başlarında "sanki derinlerdeki bir kök" demiştim, "birbiriyle ilintisiz, bağlantısız görünen sözcükleri, dizeleri sımsıkı bağlamaktadır." Şimdi şiir üstüne şu ana dek söylediklerimi, olabildiğince yalın bir kavramlaştırmaya taşıyayım. Bu, "olabildiğince yalın" olmalı, çünkü fırtınalı bir imge ormanı karşısında, hatta ormanın tam ortasındayız. Şiirin imge düzeninin oluşturumunu ve işleyişini tepeden dibe, "yüzey", "sarınım", "kök" ve "diplem" olarak dört DÜZEY'de görüyorum :

YÜZEY

Bağlantı (connection)

* mühür - kilit
* ardıç kuşu - etobur kuş
* ren geyiği - beygir
* ardıç kuşlarını vurmak - ardıç kuşlarını avlamak
* vurmak - yaralamak - avlamak - leşi kalmak
* yollara dökülmek - düşe kalka yürümek
* ateş (gün) - duman (gece)

Karşıtlama (contrast)

* şakıyan, barışçıl (ardıç kuşu) - sessiz, telaşsız, ölümcül (etobur kuş)

İkililik (duality)

* çocuk - yetişkin
* ben ("ördüğüm hasırda") - biz ("bizimkisi", "dökülmek yollara")
* ben - başkaları
* uygarlık - ilkellik
* insan - doğa (yaprağa yosuna yıldıza baka baka yürümek)
* insan - dil (mühürlerde yazılı olanı okumak, virgüller)

SARINIM

Çift-çağrışım (diversion)

* *"Eski mühürleri okumak bizimkisi"*

Eski mühürleri "kırmamak", "yeni" mühürleri okumamak

"Ardıç kuşlarını vurmak aslanlı yolda"

"Aslanlı yolda" yapılması gerekeni yapmamak ve hiçbir yerde yapılmaması gerekeni yapmak.

"(ve ardımda yaralı) Ren geyiği

evcil/yabanıl x tanıdık-olan/tanıdık-olmayan

Bağlantı Kopukluğu (non-connection)

* *Yatay* : hasırda yatmak - Dikey: aynalara karşı
* *Durağan* : totemlerle yatmak (hasırda) - *Devingen* : ve ardımda yaralı ren geyiği (yolda)

Kopukluk Bağlantısı (disconnection)

Adlar : mühür - ardıç kuşu - hasır - kapı - kilit - ayna - ren geyiği - sabah - ölüm - beygir - virgüller - yağmur - yaprak - yosun - yıldız

Eylemler : eski mühürleri okumak - ardıç kuşlarını vurmak totemlerle yatmak - yollara dökülmek

Aktarımsal Bağlantı (transference)

* *Sınır* : mühür - kilit - ayna
* *Öldürmek* : ardıç kuşunu vurmak - yaralı ren geyiği - beygir leşi
* *Yol* : (aslanlı) yolda - ardımda yaralı ren geyiği - yürümek düşe kalka
* *Taşıt* : gemi (leşlerimiz) - beygir (leşlerimiz) - arabalar

KÖK

* Özgürlük (Doğa'ya ait oluşuyla ve insanı reddedişiyle)

* İletişimsizlik ya da "iletişimin olanaksızlığı" (yetke ile ben arasında, ben ile ben arasında, ben ile biz arasında, insan ile doğa arasında, iç ile dış arasında, bilinen ile bilinmeyen arasında, okuyan ile okunan arasında)
* Yetke önünde onmazlık (yetkeden gelen onmazlık) ve (doğaya, doğal olana karşı) yetke olma onmazlığı
* Bir kurtuluş olarak ölüm (ölememek ve kurtulamamak, ölse de değiştirememek : "ve böylece...")

DİPLEM

1. Varoluşsal-Bir-Gereksinim-Olarak-İletişim Diplemi (bilme, bildirme, bildirişim gereksinimi) karşısında
2. Gücünü-Bilinmeyen'den-Alan-Yetke Diplemi (insanın kendi kendisini okuyacak bir dili olmayışında gizlenen kendi yetkesi)

Her bir düzeyin imgeler arasında bağlantı kurmaya yönelik (karşıtlama, ikililik, çift-çağrışım, bağlantı kopukluğu, kopukluk bağlantısı, aktarımsal bağlantı vb.) kendi yönlemleri olduğunu görüyoruz. Bir yönlem (örneğin, kopukluk bağlantısı) bir başka yönlemi (örneğin, aktarımsal bağlantı) işlevlendirecek şekilde işliyor. Sanki şiirin iç içe işleyen motorları var! Dört ana düzeyi bağlantılayan iki ana eksen, şiirin tümüne etkiyen ve bağlantıları kavrayış noktamız olan iki temel diplemde (1. iletişim, 2. yetke) merkezleniyor. Şiirin iki diplemden yükselen bu eksenler çevresinde yapılandığını, imgelerin ikili bir sarmala örüldüğünü düşünebiliriz.

Yapıdan baktığımızda, şiirin sonunda beni götürdüğü en uç nokta şu : YETKE, kurulu, verili ve belirleyici olandır, gücünü bilinmezlikten değil ama, bizim bilinmezlikle ve bilinçdışıyla ilişkimizden alır. "Bilinmeyen"in önündeki tekil, eskicil korkularımız, toplu yaşamda YETKE'ye saygıya, tapınmaya dönüşür. Aynaya bakarken de, eski bir mührü okurken de, arzuladığımız bir insana daha ilk dokunacağımız anda da hep "bilinmeyen" önünde durakalırız. YETKE oradadır ve bize yerimizi bildirir : Vicdan azabıyla gönül bulantısı arasında bir nokta. Bütün yollar en eski mühüre, Dil'e çıkar. Dil bütün kalabalığıyla doldurur boşlukları. Dil, aslında mührü, kilidi, aynayı ve sınır çizgisini bir anda her biri ve hepsi olarak teper, asıl YETKE'dir, gündüzün geceye çizdiği bir sınırdır, herkesin içindeki bir mühürdür, herbirimize kendi onmazlığımızı hatırlatır : Suçlarımızı dilin altına gömdükçe dilin izin verdiğinden öteye geçemeyiz. Kendi kendimizi okuyabileceğimiz bir dilin eksikliğinde, eski mühürleri okumaktan ötesi yoktur.

Oktay Rifat'sız bir dünyanın özgüveni, Dil'in rahat ettiği ve (bizleri) rahat ettirdiği bir dünyanın özgüvenidir. Haklıdır İlhan Berk Oktay Rifat için "Şiirin korkunç çocuğu" demekte (bknz. 6. dipnot). En başta sorduğum "Şiir ne yapar? Ve bir şey yapıyorsa, yaptığı, dünyayı değiştirmek midir?" sorusuna "Eski Mühürler" şiirindeki deneyimimizle yeniden bakalım. Evet, şiir dünyayı değiştirmez : ŞİİR DÜNYAYI DEĞİŞMEK ZORUNDA BIRAKIR. Dünyayı içinden çıkılmaz bir duruma sokar. Bir şiiri artık okumamış gibi yaşayamadığımız sıralarda olur bu. Şiiri duygu, düşünce ve deneyimlerini güzel güzel anlatabilecekleri naif, tehlikesiz bir "ifade türü" olarak görenlerse dünyanın özgüvenini sürdürmeye, çünkü ona tutunmaya devam eder gider. Başta da söylemiştim, dünya salak değildir. Oktay Rifat da zaten bu nedenle dünyada, aramızda değil. Onun, Turgut Uyar'ın ve (yaygın kanının tersine) Bilge Kara-

su'nun, hiçbir zaman, yaşarlarken bile aramızda olmadıklarını düşünüyorum. Nedense kimi şairi, yazarı ancak öldükten sonra aramıza alabiliyoruz. Aramızın neremiz olduğunu okura bırakıyorum.

Oktay Rifat'sız bir dünya sağlamdır. Onun şiirine güvenle bakışımızda da, aynı güvenle hiç bakmayışımızda da bu dünya var, biz varız. Şairi, altından bir büst haline getirip, ondan kurtuluyoruz. Şiirin yol açtığı, yol açması gereken "anlayamama tedirginliği"ni, "yükseklik korkusu"nu örtbas eden bir özgüven bu. Bir uçurumu bir ovayla doldurmaya çalışmak. Ancak, şiirin yol açtığı paniği de, aynı özgüvenle, bu yazıyı yazarak atlatmaya çalışıyorum. Atlatsam ne olacak?! Kitapta iki sayfa sonra "Yağmurlar" var! Dünyanın sandığım gibi olduğuna güvenim yeterince sarsıldı. Ben savruk ve hüzünlü, yağmurlarla giden canbazlar ölçülü ve ustaydılar. Hele biri vardı ki, lise son'a kadar hiç kitap okumadı, hiç ders çalışmadı. Ben canbazları özlüyorum. ❑

GÖNDERİMLER

(1) Charles Bukowski'nin 1986'da Black Sparrow Yayınevi'nce yayımlanan şiir kitabının adıdır: "Bazen öyle yalnızlaşırsın ki, tam da o zaman anlarsın başka türlü olunamayacağını" ya da "öyle yalnız düşersin ki bazen anlamı cuk oturur."

(2) "Şiiri seven şair" ile "şiiri sevmeyen şair" arasındaki ayrım için bknz: "Obsesif Ruhlar Arıyorum", Ludingirra 4. sayı, Kış 97, (Şiir, Yorum ve Eleştiri Dosyası).

(3) Fakir Baykurt'un "bilinç" üstüne sözlerinden esinle: "Ama edebiyatta en çok... yani etkilemeye varır benim amacım. İfade ettiğim amaç budur. Etkilemenin dışında bilinçlendirmek zaten haliyle olacaktır. Ama o insanın kendi seçimidir, yani okur, etkilenen okur, bir düşünceye, zihinsel bir işe daldığı için bu işten bir sonuç alarak, bir ürün alarak çıkacaktır, bilinç bu işte, bu ürün olabilir." Bknz. "Bir TV Söyleşisinin Düşündürdükleri", "Edebiyat ve Eleştiri", sayı 32-33, Ekim 1997, s. 21.

(4) Oktay Rifat, *Elleri Var Özgürlüğün*, Adam Yayınları, Ekim 1994, s. 119.

(5) İlhan Berk, *Logos*, YKY, 1996, s. 24-25.

(6) İlhan Berk, *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum*, Adam, 1993, ss. 9-13. Örneğin: "Şiirlerini dilin yerçekimine karşı yazdı. İmge onda bu yüzden onun adına konuşur. Şiirin korkunç çocuğu."

(7) "Yokoluşturum": İngilizcesi "deconstruction" olan terim için önerim. "Deconstruction" bu yazıda yararlandığım bir başka İngilizce sözcüğe (ve kavramlaştırmaya: "disconnection") de benziyor. Türkçe'de "deconstruction" için kullanılagelen "yapıbozma" ve "yapısökme" sözcüklerinin bu terimin göndergesini de, göstergesini de karşılamadığını, hatta büyük oranda saptırdığını düşünüyorum. "Yapı", "structure" sözcüğünün Türkçesidir, "construction" ise "oluşturum" olarak türkçeleştirilmiştir (Berke Vardar). O halde, "deconstruction", "oluşturum" sözcüğü üzerinden türkçeleştirilmeli. Köken sözcüğün dilindeki (Fransızca'da ve İngilizce'de aynı olan "olumsuzlayıcı" işleviyle) (de-) öneki (bir şeyin yapısını oluşum sürecini ve düzeylerini de düşündürerek anlatan) "construction" sözcüğüyle kullanılmıştır. Bu nedenle, "deconstruction" teriminin, yaratıldığı dillerde yalnızca sözcük düzeyinde bile şaşırtıcı, sarsıcı bir etkisi var: *Bir şeyin yapısını (bir metnin yapısını), oluşum sürecini ve, düzeylerini de düşündürerek, ama, oluşum sürecini geriye doğru okuyarak, o sürecin kendisini olumsuzlayarak anlatmak.* Bu, zaten kendi içinde "eleştirel" olan ve "yetke"yi hedef alan bir yönelimdir. O halde, "deconstruction", "kurulu, verili ve belirleyici olan"ı (yetkeyi) zaten kendi içinde, kendi anlamının sınırlarını zorlayarak, hatta neredeyse kendi kendini anlamsız-layarak sorgular. "Yapıbozma" ya da "yapısökme" sözcükleri ise hemen anlaşılır oluşlarıyla, kendi anlamını değillemeyen, sağlıklı (!) görüntüleriyle "Deconstruction"ın yetkeyle ilgili felsefi yönelimini, ağırlığını, önemini gözardı etmekte, onu bir metin okuma tekniğine, bir eleştiri yöntemine indirgemektedir. Üstelik, "yapıbozmacı", yapıbozmasal" (yapıbozumsal?, yapıbozucu?), "yapıbozmacılık" gibi bir dizi tuhaf. tartımsız sözcük ortaya çıkmaktadır. "Yokoluşturum", anlam, etki, kullanım, ve Türkçe'nin biçimbirimsel yönlemi ("morphotactics") açılarından kanımca daha doğru bir türkçeleştirmedir. ("Deconstructive", yokoluşturumsal; "deconstructivist, deconstructionist" yokoluşturumcu; "deconstructionism, deconstructivisim", yokoluşturumculuk.) İlhan Berk'in, bu yazıya yokoluşturumsal katkısı ise şöyle: Şiiri seçerek yeniden gündeme getiren İlhan Berk'tir, doğru olduğuna inandığım son yoruma da, Berk'in metnine baka baka, ve onun yolgöstericiliğindeki önceki yorumlarımı sile sile ulaştım. Bu süreçte, yazıma koyduğum ilk başlıkları (Oktay Rifat'ın Dünyaya Kilitli Aynası, İçin İçin Yanan Hasır, İmge ve Bağlantı Kopukluğu vb.) silmek de ayrı bir zevk oldu. Örneğin şu an

"bağlantı kopukluğu"nun değil, "kopukluk bağlantısı"nın açıklayıcı olduğuna inanıyorum (bknz. 16. dipnot).

(8) "Eşdeğerlilik": "Eski mühürler"deki "eski", "yeni"yi çağrıştırarak, ama "yeni"yi düşünme olasılığımızı redderek "eski" olur. Özelde "Eski Mühürler", genelde de Oktay Rifat Şiiri, "eş-değer-siz-lik" üstüne kuruludur. Burada önce "eşdeğerlilik"i açmalı : Bir dizedeki bir sözcüğün, yerini alabilecek binlerce sözcük arasından sıyırılıp seçildiği, ve bu nedenle, bir yandan kendisi *olurken* diğer yandan öteki sözcükler *olmadığını da imlediği*, asıl bunu imleyerek kendisi olduğu düşüncesi. Ancak bu, birbiri yerine geçebilecek sözcüklerin, birbiri yerine geçebilecekmiş gibi kullanılamayacağını da anlatır. Gülseli İnal "Eleştirilerin Eleştirisi" başlıklı yazısında, bunun farkında olmayan şairlerin "eşdeğerlilik taşıyan, ve hemen aklanan, kabul gören şiirsel metinler" ürettiğini söyleyip ekliyor, "gizli örgü ilmeklerinin var olduğu eşdeğersizlik metinleri kendini hemen ele vermez" ("Ludingirra", 4. sayı, s. 96, III. Bölüm). İnal, bu son sözüyle sanki Oktay Rifat'ın "Eski Mühürler" şiirini anlatır gibidir. Eşdeğersizlik nedir? Roman Jacobson'un kuramındaki "dilin şiirsel işlevi" düşüncesi, bir şiirin bir dizesinin seçim (ya da "dizi") ekseninden dizim eksenine ilerleyerek oluştuğunu anlatır. Dizedeki bir sözcük seçim ekseninden alınmış ve dizim eksenine konmuştur; eşdeğerlilik, sözcüğün seçim eksenindeki diğer sözcüklerle ilişkisidir, eşdeğerli olduğu için bir başka sözcüğün yerine geçebilir, ya da aynı yere konabilecek bir başka sözcük bu nedenle onunla "eşdeğerli"dir. "Seçim" ya da "dizi ekseni" için "paradigmatic axis, associative axis" terimleri de kullanılmaktadır ("associative": çağrışımsal, ilintileyici). Eşdeğersizlik bu noktada anlam kazanıyor : Bir sözcüğü şiirin bir dizesine yazarken (dizi ekseninden çekip dizim eksenine koyarken), yaptığımızın ilintilemek, çağrıştırmak ("associate") değil, ilintiyi koparmak, ayırmak, ayıklamak ("dissociate") olduğu kanısındayım. Bir başka deyişle, şair, tüm yapıyı karşına alıp bir diziden tek bir sözcük çeker; yapı açısından bakıldığında, o, evet, yerini alabilecek diğer sözcüklerle eşdeğerlidir. Ama şair onu, diğerlerine "karşın", onlardan ayırarak seçmiştir. Gizli örgü ilmeğini de tam orada atar. Bir dizenin bir okurun belleğine girmesi, dizenin bu "karşınlıklar" üzerine kurulu oluşundaki güçtendir, nükleer savaş sonrası ayakta kalmış bir bina gibi. Okuru etkiler, çünkü her sözcüğünde Dil'in şair tarafından bir kez daha (şairin elinin tersiyle) itilip ucundan bir parçasının "özel bir kasıtla" koparıldığını görürüz, ama o koparılmış parça öyle bir şey ki, dilin itilen "gücül" varlığını da sırtında taşır. O halde birbiri yerine geçebilecek iki sözcüğün eşdeğerliliği değil konu, bir sözcüğün bir başka sözcükle eşdeğersizliğinin geride kalan tüm yapıyı düşündürmesi, yapının nasıl incitildiği belki. Sonuçta, Gülseli İnal'ı doğru anlıyorsam, Roman Jacobson'un "eşdeğerlilik" ilkesinin kolayca açıklayabileceği şiirler, biraz kolaya kaçılmış yaşamların şiirleridir. Şimdi, Turgut Uyar'ın şu dizesindeki "filan"ın gücüne bakalım: "bu aşkın ölümdür kafiyesi, dağlara filan denk gelir". Uyar burada "filan"ı oraya koyuşuyla farklılaşır diğer şairlerden. "Filan", yerine konabilecek sözcüklerle (örneğin, "bile", "dahi", "da") eşdeğerlilik ilişkisinde olsa da, değeri dize içindeki yerinden değil, seçilip konduğu yere en az uygun düşecek, hiç beklenmedik bir sözcük oluşundandır. Ve işte, okurun, *kullandığı* dilden kaynaklanan beklentilerine ya da dil-bilgisine uymayan bu "en az uygun düşecek sözcükler" "gizli örgü ilmekleri" yaratabilişleriyle, tuhaf bir şekilde yine de anlamlı oluşlarıyla eşdeğer-siz-dir.

(9) Ancak bir nokta gözden kaçmamalı, bu dil Türkçe'dir, şu an Türkçe'nin gösterge ve simge evrenindeki "yetke"den, "eski"den, "yeni"den söz ediyoruz. Bir başka dilde, örneğin İngilizce'de, "old" ("eski") sözcüğünün kullanımları Türkçe'dekinden şaşırtıcı derecede farklıdır, "old", İngilizce'de ne bizimkisi kadar saygın, ne de bizimkisi kadar güçlü. O halde, Oktay Rifat'ın "eski mühürleri okumak bizimkisi", biraz da "Türkçe okumak bizimkisi" demektir.

(10) Bknz. Walter Biemel, *Sartre*, (Almanca'dan çev. Veysel Atayman), Alan Yayıncılık, 1984, "Özgürlük ve Sorumluluk" bölümünde, s. 154.

(11) "Diplem": İtalyancası "metaphora" olan terim için önerim. Konunun ayrıntılı bir tartışması "Ludingirra"nın 2. ve 4. sayılarındaki "İlhan Berk'le Gitmek" ve "Obsesif Ruhlar Arıyorum" başlıklı yazıların dipnotlarındadır.

(12) Örneğin Italo Calvino'da : "Geçmişinin, bilgisinin, duyarlığının doruğundan Amerika'ya bakabilecek bir Avrupa yok artık; Amerika, içinde ne kadar Avrupa taşıyorsa Avrupa da içinde o kadar Amerika taşıyor artık; o kadar ki, karşılıklı olarak biribirine bakmağa duyulan (hiç azalmayan, umut kırıklığına hiç uğratmayan) ilgi, bir ayna (bize, geçmiş ya da gelecek üzerine bir şeyler öğretme gücünü taşıyan bir ayna) karşısında duyulan ilgiye gitgide daha çok benziyor." Italo Calvino, *Üç Deneme*, (çev. Bilge Karasu), YKY, 1993, s. 28.

(13) Güzel bir çeviri ve görsel örnekleri için bknz. Darian Leader ve Judy Groves, *Lacan*, (çev. Gül Çağalı Güven) Milliyet Yayınları, 1997, s. 22 "imgelemsel", s. 43 "simgesel".

(14) "Aşka tamamen teslim olmak, kendini kaybetmektir, ki bu bireyin sonu olur : zira birey kendine, kendinin olana tutunması gerektiğini düşünür, aksi takdirde "hür" ve birey olması sona erecektir. ... Birey, *sevemez* : doğruluğunu hiç tartışmayın bunun. ... Ve erkekteki veya kadındaki birey, en nihayetinde. öldürmeye *mecburdur* içindeki sevgiliyi. Mesele her erke-

ğin sevdiğini vurduğu değil, ama her erkek kendi bireyliğini korumada ısrar ederek kendi içindeki seveni vurur, her kadının kendi içindeki seveni vurduğu gibi. Hıristiyan sevmeye cüret bile edemez: çünkü sevda öldürür o Hıristiyan, demokrat ve birey olan şeyi." Lawrence, D. H., *Apocalypse* ("Kıyamet"), (ed. Mara Kalnins), 2. baskı, Granada Publishing, 1983, ss. 108-109, kendi çevirim.

(15) Jacques Derrida, 1994 başında Oslo'da yaptığı konuşmasında, yokoluşturumun bir bulgusunun da "Batı Uygarlığı'nın okunamazlığı" ("the unreadability of Western Civilization") olduğunu söylemişti.

(16) "kopukluk bağlantısı": İngilizcesi "disconnection" olan kavram için önerim. Tıpkı bu şiiri çözümleme dizelgemdeki "transference" (aktarımsal bağlantı) gibi, bu da Freud'un Ruh-çözümleyim Kuramı'ndan, örneğin "discontinuous" (yüzeyde-süreksiz-dipte-sürekli) teriminden esinlenerek düşündüğüm bir kavram. Ben ve benim başka dillerden Türkçe'ye birşeyler taşıma merakımdan rahatsız olmayan bir dostum, "disconnection" sözcüğünü Türkçe'ye ilkin "bağlantı kopukluğu" olarak çevirdik. (Yaptığımız, Türkçe'nin *yetersiz fiilan* olduğunu bulgulamak değil, Türkçe'yi, Türkçe de düşünmeyi ve "düşünme"yi genleştirmeye çalışmaktı.) Fakat, Türkçe'de "bağlantı kopukluğu" olarak zaten bildiğim kavram, "disconnection"ı masaya getirirken anlatmak istediğimden farklıydı. "Disconnection" bağlantıyı imleyen ama olmadığını söyleyen tuhaf bir sözcük. Bağlantının olmayışının anlamlı kıldığı bir sözcük. Aslında sözcüğe benzeyen bir tümce. Tümce mantığında "olumsuzlama" ya da "değilleme" denen durumun bir sözcüğün içinde, içindeki imleme birimlerinde oluşması. Sonuçta, bağlantının bilinç gözüyle yüzeyde değil, bilinçdışı gözüyle dipte olduğunu, bilincin bu "bilinçdışı ilmekleri" görmediğini, ya da birer "kesik" ("discontinuity") olarak algıladığını anlatmak istiyorum, "kopukluk bağlantısı"nın öyküsü bu. Kavram, belki, "kopu" kadar yalınlaştırılabilir. Ama "kopu"nun ağızdan ağıza anlam değiştirip, aşk ve ayrılık acısını anlatan bir sözcüğe dönmesi de olanaklı. Kim, süregiden birşeyin kesildiğini belleten YETKE'nin karşısına çıkıp, "hayır, o dipte bal gibi devam ediyor" diyebilir? Prof. Dr. Ekrem Akurgal'ın bir televizyon söyleşisinde, kendisine Hititlerin Orta Asya'dan, geldiklerini ve aslen Türk olduklarını söyletmeye, doğrulatmaya çalışan bir söyleşmene, "Efendim, Hititlerin ne kadar Türk olduklarını tam çıkaramayacağım, ama eğer Türkseler, bugün Türkiye'deki vatandaşlarımızın pekçoğunun aynı soydan geldiklerine emin olabiliriz," deyişi geliyor akla (Prof. Dr. Bozkurt Güvenç'in "Türk Kültür Tarihi" ders notlarından).

(17) Şiir, "Friendly" adlı dergide yayımlanacak olan çevirimle, İngilizce'de de gücünden hiçbir şey yitirmedi. Bu noktada, ne olur ne olmaz, "başka bir dilde bile gücünü yitirmemek"ten "başka bir dilde daha güçlenmek"i anlamadığımı da belirteyim. Belki, şiirin en son sözcüğü olan "böylece" daha uzun bir çeviri gerektiriyordu. Bknz. "böylece", Pars Tuğlacı, *Oksanus Ansiklopedik Sözlük*, I. cilt, s. 357, "şimdiye kadar böyle olmuş, bundan sonra da böyle olacaktır, anlamında. [İng. It has always been this way and it will always bel."

ANCIENT SEALS

All we do is to read the ancient seals,
To shoot down warblers on the lioned road,
Over the mat that I meshed from equishaped rushes,
Against the mirrors with locked-in doors,
To lye, along with totems and leaving behind the wounded
Rein deer, morning, quarter past death,
While the carnivorous bird, unhurried, circling above,
Our corpses of ships and horses, cars,
Under the hurling rain of commas,
Setting out, trudging along, ever facing
the leaf, the weed, the star.
A fire all the day, a smoke all the night!

All we do is to read the ancient seals,
To hunt down warblers and thus...

YALÇIN KÜÇÜK'ÜN SABAHATTİN ALİ'NİN ÖLÜMÜ İLE İLGİLİ "TEZLER"İ ÜZERİNE NOTLAR II

M. Kemal Adatepe

Türkiye ve aydın üzerine ürettiği "tezler"le ünlü Yalçın Küçük, göründüğü kadarıyla sadece tezleri üretmekle kalmıyor, bizzat varlığıyla ürettiği tezlerin kanıtı da oluyor. Örneğin, Einstein'ın bilimsel araştırmanın bir tür dedektiflik olduğunu yazdığını, Şerlok Holmes'in yaratıcısı Canon Doyle'u örnek gösterdiğini söyleyip, bilimsel araştırma yapmak için Einstein'ın yöntemleri yerine Doyle'un yöntemlerini kullanmaya kalkışması (Küçük 1997, s. 162), sadece Küçük'ün değil, yeteneksizliklerini illuzyonlarla örtmeye çalışanların ortak davranış biçimidir.[1]

Bu nedenle de Küçük'ün üzerine "tez" yazdığı Türkiye'yi "hiç tanımıyor" diyebileceğimiz kertede tanımayışı, sınırlarını bile bilmeyişi, Kırklareli'nde öldürüldüğünü kabul ettiği S. Ali'yi "çok yakın bir yerde", Edirne'nin Lalapaşa'sının bir köyünde öldürüşü,[2] üstelik Türkiye'nin bu kesimlerindeki sınırdan (Kırklareli'nin veya Lalapaşa ilçesinin Bulgaristan sınırları) bir de tren geçirtmesi şaşırtıcı olmamalıdır."[3] Çünkü Einstein'in yöntemlerine göre olması olası bile olmayan bu "durum", Doyle'un yöntemlerine göre "mümkündür" ve her iki yöntem arasında sadece bir benzerlik söz konusudur; aynılık değil.

Küçük'ün ürettiği tezlerin "kanıtı" olma durumunun bir başka örneği de "hesap" bilmeyişi oluyor. Örneğin, Ocak 1949 ortalarında öldürüldüğü açıklanan S. Ali'nin ölümünü, altı ay geri giderek Haziran 1948 ortaları olarak saptıyor ve bu tarihe yakın gazeteleri araştırıyor. Oysa, Haziran 1948 ile Ocak 1949 arasında altı değil, yedi ay zaman farkı vardır. Yani Küçük, Ocak 1949'dan altı ay geri giderse Haziran değil, Temmuz 1948 tarihine ulaşıp, Temmuz 1948 tarihli gazeteleri "araştırması" gerekirdi. Küçük'ün "büyük tezi", sadece bu küçük matematiksel hesaplamadan dolayı bile kendi kendini "çürütüyor".[4]

Küçük ileri sürdüğü tezlerin doğruluğunu kanıtlamaya çalışırken, aslında okumadığı kitap(lar) üzerinde "söz" söylemek, "görüş" bildirmek, "yargı"da bulunmaktan da kaçınmıyor. Küçük'ün bu konudaki başarısının "sırrı" ise kuşkusuz ki, okuyucusuna, hakkında görüşlerini bildirdiği kitabı "okumadığını" açıkça söylerken kullandığı üslupta olmalı. Örneğin, Küçük'e göre S. Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* adlı romanının anti-faşistliği sadece Nâzım Hikmet'in "öyle söylemiş" olmasından ileri gelmektedir. Aslında kitabın anti-

faşistlikle ya da herhangi bir ideolojiyle ilgisi bulunmamaktadır (Küçük 1980, ss. 8, 11; 1987, s. 138 vd; 1997, s. 159). Peki, Küçük bu sonuca, *İçimizdeki Şeytan*'ı okuduktan, eleştirdikten sonra mı varmıştır? Hayır, önce bu sonuca varmış, sonra kitabı "incelemiş"tir. Ancak okur için bu durumdan "rahatsız" olunacak bir yan yoktur. Çünkü Küçük, *İçimizdeki Şeytan*'ı "okumuş gibi" yapmayı çok iyi başarmaktadır.

Küçük, *İçimizdeki Şeytan* ile ilgili "görüşlerini" şu sözlerle ifade etmekte: "Sabahattin Ali, İçimizdeki Şeytan romanını yazıyor. Bu güzel romanı Nâzım Hikmet dahil tüm ilerici sanat çevreleri anti-faşist bir roman olarak niteliyorlar. Hiç alakası yok. Bu, bundan sonraki incelemenin konusu." (Küçük 1980, s. 8) Elbette bu cümleden Küçük'ün *İçimizdeki Şeytan*'ı okumadığı tam olarak "anlaşılmıyor"; kitabı okumadığı, 1980'deki makalesinde yaptığı "hata"lardan, 1982'de yazdığı makaledeki "Bu inceleme, Edebiyat Cephesi'nde yayımlanan (...) ve "Sabahattin Ali ve Ölümü" ile (...) başlıklı incelemelerimin devamıdır" açıklamasını yapan dipnotundan ve daha önce yaptığı "hata"ları düzeltmeye çalışmasından çıkıyor.

Küçük, anti-faşistlikle "hiç ilgisi" olmadığına 1980'de karar verdiği *İçimizdeki Şeytan*'ı, 1982'de *Yazko Edebiyat*'ta yayımlanan makalesinde "inceliyor" ve yaptığı "hata"ları düzeltebilmek için konuyu iyice deforme ediyor. Bu noktada Küçük'ün, okuyucunun *İçimizdeki Şeytan*'ı okumadan kitap üzerine aksine bir iddiada bulunabileceğini düşünmeyecek kadar kendisine güven duyması en büyük "koz"unu oluşturmuş olmalı. Çünkü aksi durumda nasıl olur da Küçük, kitabın sanıldığı gibi anti-faşist bir özelliği olmadığını ileri sürebilir? Yapabilir. Nasıl yaptığının "sırrı", "buraya kadarki bütün bilgileri, Atsız'dan bir ekleme bir yana bu kitaplardan aldım" cümlesinde saklı.

Burada "bu kitaplar" ile, Küçük'ün "kendimi bir parçası saydığım Türkiye'nin solcu aydınları adına utandığımı söylemeliyim. Bu kadar az araştırma ile, bu kadar az düşünülerek neden ve nasıl kitap yazılır; anlamakta güçlük çekiyorum" sözleriyle aşağıladığı, Kemal Bayram'ın *Sabahattin Ali Olayı* (1978), Filiz Ali Laslo-Atilla Özkırımlı'nın *Sabahattin Ali* (1979) ve Asım Bezirci'nin *Sabahattin Ali* (1979) isimli çalışmalarından söz ediliyor. Zaten Küçük'ün 1980'deki ilk çalışmasının kaynakçası da buradaki üç kitap ve "küçük bir ekleme" yaptığını belirttiği Atsız'ın *İçimizdeki Şeytanlar* isimli broşüründen (Atsız 1940) oluşmakta. Bunlara bir de "S. Ali'nin öldürülmesi" senaryosunu yazmakta kullandığı *Vatan* gazetelerinin nüsnalarını ekleyebiliriz.

Bu nedenle de Küçük'ün tezleri ve senaryolarında Atsız'ın *İçimizdeki Şeytanları* özel bir önem taşımakta. Çünkü Küçük, Atsız'ın *İçimizdeki Şeytanlar*'ı ile S. Ali'nin *İçimizdeki Şeytan*'ının anti-faşist olmadığını kanıtlamanın yanı sıra, broşürden yararlanarak yaptığı küçük eklemeler ile utanç duyduğunu özellikle belirttiği üç kitaptaki bilgileri zaman ve mekân kavramlarından soyutlayarak deforme eder, çarpıtır, oluşturduğu "S. Ali kişiliği"nin malzemesi yapar. S. Ali'nin işkencede konuşmadığının yalan olduğunu, çünkü S. Ali'nin çok konuşkan, geveze birisi olduğunu, Milli Emniyet'i sırdaş tuttuğunu ispatlar (Küçük 1980, s. 9). Geveze birisinin işkencede konuşacağının garanti olduğunu kanıtlamak için Filiz Ali'nin babasını "savunduğunu" kanıtlar. Son olarak, S. Ali'nin gevezeliğine "faşist Atsız"ı da şahit olarak gösterdikten sonra, faşitlerle olan "dostluğunu" Zekeriya Sertel, Muvaffak Şeref ve Mehmet Ali Aybar'ın da "şahitliğiyle" destekler.

K. Bayram, F. Ali-A. Özkırımlı ve A. Bezirci'nin söz konusu üç kitabından, Küçük'ün ileri sürdüğü gibi, S. Ali'nin Emniyeti sırdaş tutan birisi oldu-

ğu, geveze olduğu için Emniyet'te işkencede konuşmamasının yalan olduğu, N. Atsız ile dost olduğu, Z. Sertel, M. Şeref ve M. A. Aybar'ın bu dostluğa şahit oldukları sonucu çıkar mı? Eğer Küçük'ün "Atsızdan bir ekleme bir yana" sözleri dikkate alınmazsa çıkmaz. Zaten küçük de, gerek "kendimi bir parçası saydığım Türkiye'nin solcu aydınları adına utandığımı söylemeliyim" sözleriyle aşağıladığı kitapları değerlendirirken, gerekse S. Ali'nin kişiliğini yeniden "yaratırken" tamamiyle "Atsız'dan bir ekleme"den "söz" etmektedir. Küçük, Atsız'ın görüşlerine o kadar değer vermektedir ki, utanç duyduğunu özellikle belirttiği kitaplardaki bilgileri evirip çevirip Atsız'ın yapmış olduğu değerlendirmelerin içine hapseder. Sonuçta ortaya Atsız'ın S. Ali'yi "değerlendirmesi"nin kırk yıl sonra Küçük tarafından yapılmış bir "restorasyon"u çıkar.

Küçük'ün, S. Ali'nin *İçimizdeki Şeytan*'ını okumadan anti-faşist olduğuna karar verdiği ilk olarak, yaptığı değerlendirmede bir sanatçı – bilim adamı – gazeteci çevresinin, romanda ve romanın yapısı içinde pek önemli olmayan bir yeri olduğunu ileri sürmesinden anlaşılmakta: "romanın faşizm ile veya anti-faşizm ile bir ilgisi yok. Romanda ve romanın yapısı içinde pek önemli olmayan bir yerde bir sanatçı-bilim adamı-gazeteci çevresi var." (Küçük1980, s.11) *İçimizdeki Şeytan* için yapılan bu değerlendirme, romanı okumuş birisinin yapabileceği bir "değerlendirme" olamaz. Çünkü bu değerlendirme, Atsız'ın broşürünün 1-3. sayfaları arasında yer alan özet ile, 9-12. sayfaları arasında yapılan "yorum"dan çıkan "sonuç"tur. Nitekim Küçük şöyle devam ediyor: "Tipler çiziliyor. Zamanın faşistleri bu tipleri üzerine alıyorlar. Nihal Atsız çok kızıyor. Eski arkadaşına karşı 'İçimizdeki Şeytanlar' broşürünü çıkartıyor.".(Küçük 1980, s. 11). Buradan açıkça anlaşılacağı üzere Küçük, *İçimizdeki Şeytan*'ı değil, *İçimizdeki Şeytanlar*'ı okuduktan sonra romanın faşizm veya anti-faşistlikle bir ilgisi olmadığına karar veriyor. Ancak, kabul etmek gerekir ki, Atsız'ın değerlendirmeleri, Küçük'ün değerlendirmelerinden çok daha sağlıklı; çünkü, *İçimizdeki Şeytan*'ı okumuş. Bu yüzden de her ne kadar düşmanıysa da, S. Ali ile romanının kahramanı Ömer arasındaki benzerliklere dikkat çekmekle birlikte, bire bir ilişki kurmaya kalkışmıyor. Hele "*Türk cemiyetinin ahlâki prensiplerine göre Ömerle Bedri mükemmel birer deyyus, her müşkül dakikada her erkeğin evine giden Macide mükemmel bir fahişe(dir).*" (Atsız 1940, s. 10) yorumunu yaparken S. Ali-Aliye Ali = Ömer-Macide denklemin hiç kurmamakta.

Oysa romanı okumamış olmasından dolayı, Ömer ile Macide'nin evlenmemesinin öneminin farkında olmayan Küçük, Ayşe Sıtkı'dan "evlilik yerine" nasihat alan S. Ali'ye, onun nasihatlarına uygun evlilikler yaptırır: "Bu nasihatı bir değil iki kez yerine getiriyor. Hem özel yaşamında Aliye hanım ile evleniyor. Aliye Hanım, Ayşe'nin tarifine uygun düşüyor. Ayrıca edebiyat yaşamında Macide'yi yaratıyor. Bundan sonraki incelemede ele alacağım 'İçimizdeki Şeytan' romanındaki Macide, Ayşe'nin tanımına denk düşüyor. Aynı romanda Macide ile Ömer evleniyor. Ömer ilerici yazarların hiç sözünü etmemesine rağmen ve ırkçıların iddia ettikleri gibi, Sabahattin Ali'nin kendisine çok yakın düşüyor. Dolayısıyla da Sabahattin, Ayşe'nin öğütünü bir değil iki kez yerine getiriyor. Hem gerçek yaşamda ve hem de romanda sakin bir kızla evleniyor." (Küçük 1980, s. 10)

Bu evlilik hikâyesi, daha önce yapılan yanlıştan dolayı 1982'de de tekrarlanır. Küçük, *İçimizdeki Şeytan*'ın 1940 baskısını kullandığı (ki bu durum da Küçük'ün romanı daha önceki makalesinde okumadığının bir başka kanıtıdır) bu makalesinde de Ömer ile Macide'yi evlendirir. Oysa *İçimizdeki Şey-*

Tarık Günersel

YIL 2 000 001

*

* *

dünyaya gidiyorum
görmek için
atalarımı

beni beklemiyorlar

aynaları göstermiyor zihnimi

---

tan'da Ömer, Bedri ile konuşurken çok açık olarak belirtir: "İşte Macide'yle olan nikâh evrakımız... Henüz neticelenmedi... Artık lüzum da kalmadı. Hepsini yırtıp atıyorum..."[6] (S. Ali 1966, s. 389). Ancak hemen belirtmek gerekir ki, Küçük söz konusu evlilikte "ısrar" ederken, S. Ali-Aliye Ali = Ömer-Macide denklemini tekrarlamaz; sadece Ömer ile Macide'yi evlendirir. 1980'de "Bundan sonraki incelemede ele alacağım '*İçimizdeki Şeytan*' romanındaki Macide, Ayşe'nin tanımına denk düşüyor" demiş olsa da, konunun bu bölümünü bütünüyle "senaryo"dan çıkartır.

İçimizdeki Şeytan'ın faşizmle veya anti-faşistlikle ilgisi olup olmadığı konusuna/sorusuna tekrar döneceğimizi belirttikten sonra, Ömer ile Macide'yi ısrarla evlendiren Küçük'ün, S. Ali-Aliye Ali = Ömer-Macide denklemini "düzeltişine" göz atalım: "Kuruluş olarak *İçimizdeki Şeytan* romanı, Ömer ile Bedri ikilemi üzerinedir. Macide sanki, diyalektik anlamda, zıtların birliğini sergilemek için kullanılan bir araçtır." (Küçük 1982, s. 103) Görüldüğü gibi roman okunduktan sonra işin içine "diyalektik" girmekte. Böylece Atsız'ın neden bütün benzetmelerine rağmen, Ömer ile S. Ali'yi bire bir özdeşleştirmediği, Macide ile Aliye Ali arasında paralellikler aramadığı, sadece Ömer-Macide ikilisini değil, Ömer-Macide-Bedri üçgenini ele aldığı daha iyi anlaşılmakta.

"Diyalektiğin" asıl önemi ise, makale içerisinde Atsız'ın S. Ali ile ilgili değerlendirmelerinin daha fazla ağırlık kazanmasıyla ortaya çıkmakta. Macide=Aliye Ali denkleminden vazgeçilen bu yeni "versiyon"da bu kez yeni bir "denklem" kurulur. Küçük böylelikle, S. Ali-Aliye Ali = Ömer-Macide denklemiyle kaybettiği bir "mevzi"yi yeniden kazanmaya çalışır. 1980'de kaynak göstermeden Atsız'dan kotardığı "kişilik çözümlemeleri"ni bu sefer kaynak göstererek aktarır ve sonuna Nihat=Atsız eşitliğini ekler: "İsmet Şerif, Nihal Atsız'dan öğreniyoruz, Peyami Safa'dır (...) Yine Nihal Atsız'dan öğreniyoruz, romandaki Profesör Hikmet, Profesör Mükrimin Halil'dir. Atsız'a göre 'romandaki adı söylenmeyen tatar suratlı herif ise ya profesör Zeki Velidi, yahut Abdülkadir İnan olacaktır.' Yine ırkçı Nihal Atsız'a göre 'romanda, kim oldukları anlaşılmayan bir de muharrir Hüseyin Bey'le Nihat vardır.' Bütün bunlara bir

de şunu eklemek gerekiyor: Nihal Atsız'ın kim olduğunu anlamadığı Nihat'ın Nihal Atsız'ın kendisi olduğuna inanılıyor. Kırk yıl önce." (Küçük 1982, ss. 98-99) Burada Nihat ile Atsız'ın özdeşleştirilmesinde herhangi bir kaynak kullanılmaması, "40 yıl önce"ki bu inancın aslında Küçük'ün kendi inancı olduğunu göstermekte. Bu özdeşleştirme ile Küçük, S. Ali-Atsız dostluğa yeni bir "kanıt" yaratmış olmaktadır.

"Diyalektiğin" önemli bir diğer sonucu da, bir yandan Küçük'ün 1980'de *İçimizdeki Şeytan*'ı okumadığının güzel bir kanıtını, diğer yandan ise 1997'de öne süreceği "*İçimizdeki Şeytan*'ın ne faşizmle ne de herhangi bir politikayla olumlu veya olumsuz, bir bağlantısı bulunmuyor" görüşünü "çürüten", "...romanın en güzel yanlarından birisi, kişilerin solculuğu da ırkçılığı da son derece empresyonist bir biçimde verilmiş" (Küçük 1982, s. 100) cümlesinde. Küçük bu cümlesiyle sadece gelecekte, 1997'de çelişkiye düşecek değildir; aynı makalenin içinde "...romanın güçlü olduğu tezi, romandan, romanın okunmasından çıkmıyor. Hiç kimsenin bunu çıkarmasına imkân yok (...) İçimizdeki Şeytan romanının özeti, bu. Bunun ideolojisi nerede?" diye sorarak da çelişkiye düşecektir (Küçük 1982, ss. 99, 104). Nitekim Küçük de *İçimizdeki Şeytan*'ı okuyup empresyonist yapısını keşfettikten sonra, bütün uğraşısını romanın "faşizm veya anti-faşizm ile ilgisi" olmadığı değil, sadece anti-faşist olmadığını "kanıtlama"da yoğunlaştırır. Öylesine ki, Küçük'e göre bu önemsiz roman eğer Atsız "alınıp" da *İçimizdeki Şeytanlar*'ı yazmamış olsaydı bu kadar önem kazanmayacaktı: "*İçimizdeki Şeytan* romanına yüklenilen "ideolojik tez" romanın kendisinden değil, roman dışındaki gelişmelerden doğuyor. Ayrıca görülecek; ırkçıların bu şamatası olmasaydı Sabahattin'in bu romanında "ideolojik tez" mümkün olmayabilirdi. Çünkü romanda, romanın en güzel yanlarından birisi, kişilerin solculuğu da ırkçılığı da son derece empresyonist bir biçimde verilmiş." (Küçük 1982, s. 100)

Bu durum, Küçük'ün kitabın "okumak istediği yere kadar, okumak istediği yerleri istediği gibi okumasından" kaynaklanmakta. Çünkü bir kitabın empresyonist özelliğinden dolayı hiç kimsenin "ideolojik tez"ini anlayamayacağını iddia etmek abesle iştigal etmektir. Zaten Atsız'ın broşüründen de bu çıkmakta. Çünkü gerek roman, gerekse Atsız'ın broşürü okunduğu zaman, Küçük'ün varlığını inkâr ettiği anti-faşist özellikler çok açık olarak anlaşılıyor. Nitekim, kitabın anti-faşist olmadığını ispatlamak için "*İçimizdeki Şeytan* romanının özeti, bu. Bunun ideolojisi nerede?" diye sorarak yaptığı özet de, kitabın 184. sayfasına, yani daha önce Atsız'ın *İçimizdeki Şeytanlar*'ını kurgulamak için kullandığı bölüme kadar olan kısımdır. Ancak yine de kitabın en az 90-100 sayfa kadar daha devam ettiği, 272. sayfadan yaptığı alıntılardan anlaşılmakta: "Bedri, Macide'ye anlatıyor: 'Nihat ve etrafına topladığı delikanlılar, gençlik, bilgisizlik, gayesizlik yüzünden ve biraz da külâh yapmak arzusiyle, bir takım mecmualar, broşürler neşretmeğe, memleket ve millet sevgisini inhisar altına alıp etrafa küfür ve iftira yağdırmağa başlamışlardı'. (s. 272) Bedri devam ediyor: 'Bunlardan biri, ara sıra Nihat'ın yanında gördüğümüz o Tatar suratlı herif de mevkuflar arasında... Neyse, fazla tafsilat vermeye hacet yok, bu coşkun gençler, bir kısmı bilerek, bir kısmı bilmeyerek, mükemmel bir ağın içine düşmüşler... Kendi fikirlerimizi söylüyoruz ve yazıyoruz sanırken, yabancı ve barbarca kanaatlerin tercümanı, zavallı birer oyuncağı olmuşlar.' Faşizm böyle çiziliyor. Elma kelimesini kullanmadan elmanın tanımı yapılıyor" Bir de şu ekleniyor: 'Birçok insanlar düşünüşlerinin istikametine, yedinci cedlerinin nesebine veya doğduğu yere göre tasnif ve defterlere kay-

Ali Asker Barut

AŞK DA OLUMLAMAZ TENHA BİR ÖMRÜ

Bir masada üç beş kişi
Üç beş kişi bir masada
Aşk da olumlamaz diyorlar
Tenha bir ömrü

Gökyüzüne doğru
Yumruklarını sıkarak ağlayan hisli çocuk
Turgut Uyar şiirindeki
Yaralı balık
Kanıyor uzatıldığı tabağa
Ağzındaki olta yarasından

Kenara alınmış karlar içinde bir tramvay
Ay üzerine dökerken yakamozunu
Kalbinde sen daha büyüt alıngan bir gülü
Ah
Aşk da olumlamaz tenha ömrünü

Git uyu ölene kadar bir denizin taşrasında
Deniz anlar deniz sarar yaranı
Sen bu kadar sevmeyecektin martıları
Haziranlarda hep hazin
Solgun bir aşkın taşrasına taşınan Turgut Uyar'ı
Kendini kopkoyu hüzünlerden süzen
Külrengidir onun da çünkü
Hiç konuşulmamış çocukluğu

---

dedilmiş... Bu arada bir hayli de para dalaveresi dönmüş... Yalnız bundan ancak kodamanlar istifade edip öteki zavallı çömezler pîr aşkına bağırmışlar...' Çok güzel, kötülük ancak böylesine güzel anlatılabilir." (Küçük 1982, s. 105)[7]

Irkçıların görüşlerini daha muteber addeden, sonuçta S. Ali'yi deyyus, A. Ali'yi de fahişe yapmakta "mahzur" görmeyen Küçük'ün[8] tutumunun alt yapısını, ısrarla vurguladığı S. Ali-Atsız dostluğu ve Atsız'ın bu dostluktan dolayı S. Ali'yi çok iyi tanıdığına olan "inancı" oluşturuyor. Ancak bu "inanç", eski bir dostluğun gerçekten olmasından daha çok, eski bir tanışıklığın "dostluk" olarak sunulmaya çabalanmasından kaynaklanıyor. Öyle de olmalı. Aksi takdirde Küçük, S. Ali'nin geveze olduğu için işkencede konuşmadığının yalan olduğunu ispatlarken Atsız'ın referans gösteremez. Zaten Küçük'ün S. Ali'yi "geveze" yapan senaryosu da tümüyle bu "dost"luğa dayandırılan keli-

me oyunları yığınından oluşuyor: "Sabahattin Ali'nin 'konuşmadığı' ise çok daha çürük bir iddia. Bir kez Sabahattin Ali, en kibar deyimiyle çok 'konuşkan' bir kimse. Bakın şöyle: 'Konuşkan, şakacı, neşeli, özgür yaradılışlı bir genç olan Sabahattin Ali diye yazıyor Asım Bezirci (...) Kızı Filiz Ali Babasının konuşkanlığını savunuyor (...) Sabahattin Ali yalnızca konuşkan değil, aynı zamanda zamanın devlet adamlarıyla senli benli konuşkan (...) Dostça seven bir kimse, Mediha Esenel, "geveze" tanımını veriyor. Bir kimse sevdiği bir kimsenin "geveze" olduğunu anlatmak isterse, böyle söyler (...) Ancak dostu ile düşmanının yazdıkları arasında, öz olarak, pek büyük bir fark yok. Sabahattin Ali'nin olduk-olmadık yerde ve ağzına ne gelirse esirgemediği açıklıkla ortaya çıkıyor." (Küçük 1980, s. 8).

Aslında Atsız'ın ifadelerinden S. Ali'nin Küçük'ün anlattığı şekilde gevéze olduğu sonucu çıkmıyor. Ama Atsız'ın anlatımından S. Ali ile neler konuştukları ve Küçük'ün tespitiyle, "S. Ali(nin) yaşadığı sürece dostlarına "korku salan" ilişkiler(i)" (Küçük 1980, s. 8)[9] çok iyi şekilde anlaşılıyor : "On yılda Almanya'nın komünist olacağını, Almanya komünist olduktan sonra da bütün dünyanın aynı yola gireceğini, bu arada tabii bizim de o yolun yolcusu olacağımızı iddia etmiş, ben de aksi iddiada bulunmuştum (...) Kendisiyle bundan sonra birkaç defa rastlaştık. Her görüşmemiz uzun münakaşalara yol açtı. Komünizmin Almanyadaki bozgunundan sonra bütün istikbalin İspanya ve Çin'deki meselelere bağlı olduğunu, bu iki ülkede mutlaka komünizmin galip geleceğini iddia ediyordu. Komünizm İspanya'da da yıkıldıktan sonra bilmem bu ümit ne haldedir?" (Atsız 1940, ss. 7,9).

Gerek evliliği ile ilgili olsun, gerekse "gevezeliği" ile ilgili olsun, Küçük'ün S. Ali ile ilgili oluşturmak istediği "imaj"ın temeli, Atsız'ın broşüründe yer alan tanımlamaların ufak tefek düzeltmelerle yeniden kullanıma konulmuş biçimidir. Nitekim, "Onda büyük bir ihtiras vardı. İlkmektep muallimi olarak kalmak istemiyordu. Yükselmek, büyük işler yapmak, meşhur olmak arzu ediyordu. Fakat bu kadar yükselmek için gereken maddî ve manevî kuvvet kendisinde olmadığından ruhunda derin bir yas duyuyor, insanlığa hınç besliyor ve bu hınç gayrı tabiî bir hal alıyordu (...) Fakat bu dönüş, bir piyango sayılabilecek olan Almanya'daki tahsilin yarıda kalması onun ruhunda aksülâmeller doğurmağa başladı. Sabahattin Ali yavaş yavaş sapıtıyordu (...) İşte sapıtmağa başlayan Sabahattin, Yüksek Muallimde lüks bir hayat sürüyor, şiirler ve hikâyeler yazıyordu (...) Sabahattin Ali'de büyük değişiklik başlıyordu. Memuriyetinden atılmış, arkadaşlarından geri kalmış, liseyi veya darülfununu bitirememiş, fakat bitirmek ihtirasını kaybetmemiş zayıf insanların düştüğü çukura doğru gidiyordu (...) Zavallı megaloman şaircik bu şiirin memlekette bir inkılâp yapacağına inanıyordu (...) Maddeten olduğu gibi manen de miyop olan bir hastayı her hangi bir iddiada yenmek övünülecek bir şey değildir (...) Ömer hiçbir şeye inanmıyor. Sabahattin Alide öyledir (...) Sabahattin Aliden de bu sözleri çok defa işitmişizdir. Romandaki Ömerin ruhiyatı da Sabahattine çok benziyor. Ömer iç sıkıntısından, büyük bir iş yapamamaktan muztarip bir insandır. Sabahattin Ali gibi... Ömer herkesle ahpaplık eder, konuşur. Fakat onların meclislerinden çıkar çıkmaz aleyhlerine söz söylemekten çekinmez... Sabahattin Ali de böyle yapar (...) Sinirlerin hasta ise herkese acıdığımız gibi sana da acırız" (Atsız 1940, ss. 5-7, 11, 16) cümlelerinden Küçük, 1980'den itibaren "gerektiği şekilde" faydalanmaya başlar (Örn.: Sabahattin Ali'nin içinde iki ayrı kompartıman olduğu anlaşılıyor - Küçük 1980, s. 11), senaryo son şeklini 1997'de "Bir: Her ikisi de (S. Ali ve Ne-

cip Fazıl) yurt dışına gönderiliyorlar ve her ikisi de eğitimlerini bitirmeden ülkeye dönüyorlar. Her ikisi de disiplinli okumayı sevmiyor. İki: Çalışma yetenekleri ve güçleriyle, hırsları ve elde etmek istedikleri yerler arasında bir orantısızlık saptayabiliyorum. Üç: İmajlarının adamları değiller (...) Sabahattin'in yakınları içinde ünlü sağcılar az denmeyecek ölçüde yer alıyorlar (...) Sabahattin'i araştırmaya, bu kişiliği çıkarmak ve Sabahattin tipolojisini çizebilmek için başladım (...) Araştırmaya başlarken kişiliği hakkında bir sezgim vardı; kolaycı, her bir elinin yağda ve diğerinin balda olmasını isteyen bir tip düşünüyordum. Solculuğa bulaşmış ve solculuğu sömüren tipleri sevmiyordum" (Küçük 1997, ss. 149-150, 160) halini alır. Buna bir de S. Ali'nin yakın akrabası Reşit Ertüzün'ün eklemeleriyle, "Sabahattin'deki ruhi dengesizliklerin ve bu arada melankolinin bir dereceye kadar alkolik baba ve ruh hastası anneye bağlanması" da sağlanır (Küçük 1997, s. 152).

1997'deki ifadeden anlaşılacağı gibi 1980'li yılların ortalarına kadar hiç ortada olmayan Necip Fazıl birdenbire S. Ali ile ilişkilendirilmiş, bir anlamda Atsız "ağırlığı", N. Fazıl'la dengelenmeye çalışılmıştır. Bu "dengeleme" sadece bununla da sınırlı değildir. Küçük bir başka yerde Tatarlı ve Ertüzün'le de Atsız'ı "dengeleyecektir";

A) (1940: Atsız) "...onun nasıl fırıldak gibi döndüğünü göstermek için bunu yazıyorum. Sabahattin Ali hapisten çıktıktan sonra Maarif Vekâletine başvurdu. Muallimlik istedi. O zaman Maarif Vekili şu Tarih Kurumunun azasından Hikmetti. Sabahattine "eski kanaatlerini değiştirdiğini bize ispat etmezsen sana iş vermeyiz" demiş. Sabahattin Ali açlıktan ölmüyordu. Dostları kendisine istediği kadar para yardımı yapıyordu. Hattâ açlıktan ölse bile bir komünistin bir burjuva hükümete baş eğmesi pek çirkin bir şeydi. Fakat kendisi kadar zeki, müsteit ve dâhi birisinin bu halde kalması caiz mi idi? Fikrimden döndüm diyiverse ne çıkardı? Etek öpmekle dudakları aşınacak değildi ya... Bu gibi fikirler enayi burjuvazalar mahsustu. Onları istismar etmek için mübah olmayan hangi vasıta vardı ki... Bundan dolayı bizim bay fikrini değiştirdi." (Atsız 1940, s. 8)

B) (1997: Küçük) "İbrahim Tatarlı, bu sırada açlık tehlikesiyle karşılaştığı için böyle bir methiye yazdığını ileri sürüyor. Kuzeni Reşit Ertüzün, bunun doğru olmadığını ve varlıklı dayısında kaldığını, dayısından daha çok yengesiyle, Reşit'in annesi, anlaştıklarını ve Sinop Cezaevi'nden mektup ve şiirleri ya kendisine ya da annesine gönderdiğini yazıyor; ayrıca Almanca bildiği için kamu görevinin dışında da geçimini kazanabileceğini ekliyor. Benim de ekleyeceklerim var; açlık tehditi ile bir hicviyenin methiyeye dönüşü kabul edilecek olursa dünyada ve Türkiye'de inançlı politikanın hiçbir dayanağı kalmıyor." (Küçük 1997, s. 158)

Küçük'ün Atsız'dan "esinlendiği" önemli bir nokta da S. Ali'nin zekâsı ile ilgili yaptığı yorum. Bu konuda Atsız şunları söylemektedir: "Romanda Ömerin çok zeki olduğundan birkaç yerde bahsolunuyor. Sabahattin Alinin de bütün korkusu çok zeki olmamaktır. Zavallı bu yüzden nelere katlanmaz. Bununla beraber sırası gelmişken onun çok zeki, hattâ yalnızca zeki olmadığını da söyliyeceğim ve bir örnek vereceğim (...) Bu tezadı Sabahattinin dehâsı ile izah etmek kabilse de ben yine onun komikliği ile tevil edeceğim. Hem de topyekûn inkar barbarların değil seciyesizlerin, komünistlerin karıdır. Barbarlar muayyen prensiplere inanmış insanlardır" (Atsız 1940, s. 12) Küçük aynı konuda şunları söyler : "(Tatarlı) Doktora tezinde ortaya çıkardığına göre Sabahattin, İkinci Savaş zamanında, İstanbul'daki Alman casusluk örgütüne ter-

cümanlık yapıyormuş ve Almanca çevirilerin bir kopyasını, daha sonra Yakup Demir adıyla TKP Genel Sekreteri olan Zeki Baştımar'a veriyormuş; hiç şaşırmıyorum. Kişiliği budur, zekasının herkesi yenmeye elverişli olduğunu düşünüyor. Bu tür zekaları hiç sevmiyorum. Sabahattin'i incelemeye bu tipolojiyi çizmek ve bu tür zekalara karşı bitmez tükenmez tiksintimi ortaya dökebilmek için başladım. Çok daha fazlasını buldum." (Küçük 1997, s. 155-156)[10]

Küçük'ün S. Ali tanımlamasında Atsız'dan yaptığı kotarmaların "sonu yok". 16 sayfalık broşürden, 16 yıldan uzun süren bir "kan davası"nın malzemesini çıkartmış. Ve bu malzemenin bütünlüğünü de S. Ali ile Atsız arasında kurduğu dostluk ile temellendirmiş. Bu dostluğun Küçük için taşıdığı önemin göstergesi, Ömer'in arkadaşı Nihat'ın Atsız olduğunu ileri sürmesinden de anlaşılmakta. (Küçük 1982, s. 99; 1987, s. 139 dnt) Oluşturulan bu "paralellikler" gerçekten S. Ali ile Atsız arasındaki bir dostluğa işaret ederler mi? Daha doğrusu S. Ali ile Atsız gerçekten dost olmuşlar mıdır?

Küçük'ün S. Ali ile Atsız arasında kurduğu "dostluğun" kuruluş biçimi, "Atsız'dan küçük ekleme" örneklemelerinin en ilgincini oluşturur. Çünkü bütün ileri sürdükleri bu dostluğun "varlığı"na dayanır. Bu dostluk olmazsa, ileri sürdüğü bütün görüşler önemini yitirir, geçersizleşir. Bu nedenle Küçük konuya çok ilginç bir yerde, yazısının başlarında, kendisini de parçası saydığı Türkiye'nin solcu aydınları adına çok utandığını belirttikten hemen sonra girer, bu "önemli" dostluğu şöyle "kurar" : "Türkiye'de ırkçı ve faşist akımların büyük ismi Nihal Atsız, bir zamanlar Sabahattin Ali ile yakın dost olmuş. Daha açıkçası Sabahattin Ali, Atsız ile dost olmuş. Bu yüzden Nihal Atsız, "Sabahattin Ali benim tanıdığım, hem de çok iyi tanıdığım bir insandır' diye yazıyor. 'Bundan dolayı cevabım tepeden inme olacak ve onu çökertecektir.' Böyle devam ediyor." (Küçük 1980, s. 8)

Kendi sözlerinden anlaşıldığ kadarıyla Atsız, S. Ali'yi tanıdığını, hatta çok iyi tanıdığını söylüyor, fakat dost olduğunu söylemiyor. Hele S. Ali'nin kendisiyle dost olduğunu hiç söylemiyor. Dostluk konusunda söylenenler daha çok Küçük'ün "çıkartımları" olarak karşımıza çıkıyor. Küçük'ün "Daha açıkçası Sabahattin Ali, Atsız ile dost olmuş" cümlesi de bu "çıkartımın" açık ifadesidir zaten. Çünkü o dönemde henüz 21-22 yaşlarındaki Darülfünun öğrencisi olan Atsız ile 18-19 yaşlarındaki Muallim Mektebi öğrencisi S. Ali arasında "siyasi bir dostluk" başka türlü "kurulamaz".

Küçük'ün S. Ali ile Atsız arasındaki dostluğa ilişkin "çıkartımları"nın alt yapısını, Atsız'ın "Sabahattin Ali benim tanıdığım, hem de çok iyi tanıdığım bir insandır" cümlesi oluşturmakta. Burada bir soru karşımıza çıkıyor: Atsız'ın "tanıma"sı bir zamanki dostluğa işaret eder mi? Bu sorunun cevabın da Küçük'ün "S. Ali Atsız'la dost oluyor"u açıklamak için seçtiklerinde saklı; "Tanışmalarını anlatıyor. 'Ben onu 1926-1927'de, Türk Ocağı'nda tanıdım. Bir kaç kişi, Türk Ocağı'nda 'Kızıl Elma' diye ayrı bir oda açtırmıştık [*Buraya Ocakta aza olmıyan genç mektepliler gelecekler ve ülkü aşılanacaklardı. O zaman Türk Ocaklarında ırkçılık düşünceleri olmadığı için, Kızıl Elmaya, müslüman olmak şartıyla, her ırktan vatandaşlar geliyordu.*][11] Muallim Mektebi'nde talebe olan Sabahattin Ali de oraya gelenlerden biri idi. Lüzumundan pek fazla ve gürültü ile konuşan, ağır sözlere bile kızmayan ve herkesle hemen laubali olan bu çocuk bir takım manzumeler yazıyor ve emsaline göre muvaffak da oluyorda [*Daima mübalâğaya meyyal olan tabiatı dolayısıyla överken de, hicvederken de şiddetli teşbihler yapıyor, etrafındakileri güldürüyordu. Hiç sıkılmayan gayet serbest bir huyu vardı..*] Kendisini ilk gördüğüm

Yelda Karataş

UNUTMAYACAKSIN
YA DA AŞKA ÖVGÜ

– sen bir deniz çocuğusun
güzel öykülere gizlenmiş, hüznün hep hatırlanır –

ama hiçbir durakta gözlerini bulamadın gerçeğin
bir entari boyu çizilmiş bahçen
o çocuk, o baba. ölümüne koştuğumuz aşk.
– tanımıyor yüzümü eski resimler çocukluğum ben değil artık –

nasıl unutur geçmişi o başı dik sokaklar
inadına fısıldayan kaçak baharlar
– trenler yüzme bilmez bilirsin –
ama illa ki yüzecek çocuk ruhumuz. her vagonda
gizli sözlerin
ve hasretin karşılığını ararken her gün
hatırlamaktan yorulduğunu söyleme sakın

insan.
aşkı içinde taşımalı yaşamak için

---

zaman, pek yüksekten konuştuğu için, talebe [olduğunu] öğrendiğim bu genç "Siz Yüksek Muallim Mektebi'nden misiniz?" diye sormuştum. O hemen sırıtmış ve "Hayır. Alçak Muallimdenim" diye cevap vermişti.' Bir düşman da böyle yazıyor" (Küçük 1980, s. 8).

Görüldüğü gibi Küçük, Atsız'ın metninde yaptığı küçük bir "ayıklama" ile birlikte S. Ali – Atsız "dostluğu"nu oluşturuyor. Peki, Küçük'ün "ayıkladığı" metne, "*O zaman Türk Ocaklarında ırkçılık düşünceleri olmadığı için, Kızıl Elmaya, müslüman olmak şartıyla, her ırktan vatandaşlar geliyordu.*" cümlesinin eklenmesi, S. Ali ile Atsız arasında bir dostluk olmadığına işaret eder mi? Etmez. Zaten Küçük de anlaşıldığı kadarıyla bu cümleyi metin içerisinden kurduğu dostluğu şüpheye düşürebileceğinden dolayı çıkartmamış; S. Ali'nin ırkçılarla olan dostluğunu "ispatlayabilmek" için çıkartmış. Çünkü, S. Ali'nin herhangi bir öğrenci olarak "*O zaman ırkçılık düşünceleri olma(yan)*" Türk Ocakları'na gidişi, kurulan "ırkçılarla dost S. Ali" senaryosunu "zedeler".

Küçük'ün "ayıklayarak seçtiği" cümlelerden S. Ali'nin Atsız ile dost olduğunu nasıl çıkarttığı sorusunun cevabına, Küçük'ün seçtiği, S. Ali'nin "Hayır. Alçak Muallimdenim" cevabını verişinden başka nasıl bir açıklama getirilebilir? Bu sorunun cevabını Küçük'ün Atsız'ın "tanıyorum"unu "dost"luğa çevirirken kullanmadığı "Buna rağmen nesil ve menşe meselesinin münakaşa olunduğu bir günde kendisinin Rum, çünkü babasının Oflu olduğunu âdeti üzere

sırıtarak söyleyi vermişti... Bir kaç ay süren bu ilk tanışıklıktan sonra Anadolu'da bir yere ilkmektep muallimi olarak gitti" (Atsız 1940, ss. 4-5) cümleleri içinde bulabiliriz.

Çünkü, Küçük'ün S. Ali'nin "laubaliliği" ile Atsız'a yaklaşmaya çalıştığını ima etmeye çalışmasına rağmen, tam tersine, S. Ali'nin ilk girişimi yapan Atsız'la alay etmesinden ve Atsız'a göre S. Ali'nin bir "Rum dönmesi" olmasından dolayı söz konusu "dostluğun" kurulmuş olduğunu düşünmek zor. Aslında ilk tanışmada böyle bir "dostluk" olmadığı, Atsız'ın, S. Ali'yi "asıl tanımasının" Anadolu'da gönderildiği ilkokulun tatile girmesinden sonra, tekrar İstanbul'a döndüğünde olduğunu belirtmesinden de ortaya çıkmakta. (Atsız 1940, s. 5)

Küçük'ün "görüşleri'nin aksine, S. Ali ile Atsız arasında bir dostluk kurulmadığının bir kanıtı da, Atsız'ın, S. Ali'nin Almanya'dan dönüşünden sonra Yüksek Muallim Mektebi'nin yatakhanesinde birlikte kaldıkları süre için yaptığı değerlendirmeden çıkmakta : "Fakat bu dönüş, bir piyango sayılabilecek olan Almanya'daki tahsilin yarıda kalması onun ruhunda aksülâmeller doğurmağa başladı. Sabahattin Ali yavaş yavaş sapıtıyordu. Bize Türk edebiyatında büyük inkılâplar yapacak olan bir takım edebî projelerini anlatıyordu. Onu hemen her gün görüyordum. Çünkü işsiz olduğu için Yüksek Muallim Mektebinde yatıp kalkıyordu. O zaman Yüksek Muallim müdürü Giritli Hamit adında birisi idi. İhtimal ki ırkî yakınlık dolayısıyla Sabahattin'e yardım etmek istemiş, onu mektebe almıştı. Giritli bir müslüman Rumun Oflu bir müslüman Ruma yardım etmesinden tabii ne olabilir? Çünkü Hâmit ancak kız talebeye yardım eden, erkeklerden bunu esirgeyen müstesna bir tabiata malikti ve onun bu iyiliği sayesinde yemek ve yatak bulan Sabahattin bizim yatakhaneye yerleşti. Burada ekşeriyetle edebiyatçılar vardı. Meselâ Orhan Şaik, Nihad Sami, Pertev Naili, Çemişgezekli Ziya ve ben bu yatakhanede idik." (Atsız 1940, s. 6)

Bu cümlelerden de Atsız'ın S. Ali'yi sadece tanıdığı, bir dostluğun ise kurulmadığı sonucu çıkmakta. Çünkü Atsız'ın Edebiyat Fakültesi'nde asistan olmaya hazırlandığı (ya da yeni asistan olduğu) o günlerde, Almanya'da eğitimini yarıda bırakıp gelmiş, başarısız, işsiz, "kızlara yardım eden Hâmit"in himayesinde S. Ali ile "dostluğunu" düşünebilmek için, Küçük'ün "kahrolası köylü muhayyelesi"nden[12] de fazlası gerekmekte. Zaten Atsız da bu dönem için, S. Ali'nin bir iki yazısını yayımlamasının nedenini, "Pertev ısrar ettiği için" diye açıklar. (Atsız 1940, s.7) Yani Küçük'ün "Atsız"la dost S. Ali"si, yazılarını Pertev'in aracılığı olmadan Atsız'a yayımlatamamaktadır.

S. Ali ile Atsız arasındaki "bağlantı", S. Ali'nin Aydın Erkek Sanat Mektebi'ne Almanca öğretmeni olarak gitmesinden sonra kesilir. Çünkü, 1931 yaz tatilinde İstanbul'a gelen S. Ali, "ihbar" edilmesi nedeniyle tutuklanarak Aydın'a götürülür. Bölücülük [komünizm] propagandası yapmaktan tutuklanan S. Ali 3 ay hapiste kaldıktan sonra mahkeme tarafından aklanır ve Konya'ya tayin edilir. Konya'da ise yine bir ihbar üzerine tutuklanacak ve bu sefer 14 ay hapse mahkum olacaktır.[13] Atsız bu günler ile ilgili olarak ise şunları söylüyor : "Sabahattin Ali yazdığı hicviyeden dolayı 14 ay hapse mahkûm edildi. Muallimlikten de çıkarıldı. Hapisten çıktığı zaman ise artık buz gibi komünist olmuştu. Çünkü Nâzım Hikmetofla arkadaşlığa başlamış ve bermutat, irade za'fı dolayısıyla, her konuştuğunun tesirinde kaldığı için 'solcu' oluvermişti." (Atsız 1940, s. 7)

Küçük de "dostluğun" burada kesilmesinden olsa gerek, S. Ali ile Atsız arasında kurduğu ilişkiyi "eski dostluk" olarak tanımlar. Yani bu durumda kendisi de ancak 1926-1931 arasındaki dönemden söz ediyor olabilir. Görül-

Altay Ömer Erdoğan

CHE KİLİN YOLDAN
GELİYOR HÜSEYİN BARADAN

arap sabunu kokan o şirin ilkokulda öğrendim birçok şeyi
A'yı, B'yi, C'yi, Che'yi
bir de "*Che*kilin yoldan
geliyor Hüseyin Baradan" demeyi

çelikleşti bakışlarım daha çok öğrendikçe
ayırabilir oldum kuzuyu kurttan
sevgi bayrağı göndere çekildikçe

"Bugünkü ödeviniz onurlu yaşamak" derdi öğretmen
bizim derdimiz elektrik kesintisi
matematik dersinde düşlere dalmışken
aniden yükselirdi öğretmenin sesi

kardeş kardeşeydi yokluk da, umut da
yarın çok güzel olacakmış yalan
biz kaldığımız yerden söylerdik tekerlemeyi;
"Var mı bize yan bakan?"

9 Aralık 1997, Bozalan Köyü

---

düğü gibi söz konusu zaman kesidinde, gerek S. Ali'nin kısa aralıklarla İstanbul'da kalmış olması, bir dostluğun kurulması için yeterli zamanın olmayışı, gerekse Atsız'ın kendini her zaman S. Ali'den "üstün bir yerde" tanımlamasından dolayı aralarında herhangi bir dostluğun olması mümkün gözükmemektedir. Söz konusu dostluk, Küçük'ün masa başında "çok düşünerek ve çok çalışarak" kurguladığı senaryonun bir parçasıdır.

Küçük'ün "laubalilik" yaparak "Atsızla dost olan S. Ali" senaryosunun "karanlıkta kalan" bir noktasını da Atsız S. Ali'yi nasıl "çökertmiştir"? sorusunun cevabı oluşturmakta. Küçük'ün Atsız'dan yaptığı alıntılarla birlikte aktardığı, "Hayır. Alçak Muallimdenim" cevabı "Sabahattin Ali benim tanıdığım, hem de çok iyi tanıdığım bir insandır. Bundan dolayı cevabım tepeden inme olacak ve onu çökertecektir" cümlesinin içeriğini hiçbir şekilde açıklamamakta.

Oysa Atsız, S. Ali'yi 16 sayfalık broşüründe iki ayrı bölümde "çökertiyor". Önce broşürün 4-9 sayfaları arasında S. Ali'yi "tanıtıyor", bundan sonra S. Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanına geçiyor, romanı "eleştiriyor", sonra tekrar S. Ali'ye dönerek asıl çökertme işine girişiyor : "Kirye Sabahattinaki!... Yahut fikirlerine ve irfanına göre Yoldaş Sabahattin Aliyef!... Sen, kanı bozuk Oflu Rum dönmesi ve Marksın fikrî veledi!... Türk olmamanın, yüksek tahsili olmamanın verdiği kıskançlıkla yanıp kavrularak kendinden üstün gördüğün

herkese saldırıyor ve yetişemediğin her salkıma tilki gibi 'olmamış' diyip geçiyorsun. Senin tahteşşuurundaki bütün kinler pek iyi anlaşılıyor. Türk olmadığını bildiğin halde Türk yaşamağa mecbur olmanın verdiği bir ruhi kargaşalık içindesin. Sen de her Türk olmıyanın, tahsili yarıda kalmış her muhteris insanın yaptığı gibi hırsını doyuracak tek yola sapıyorsun. Bu yol, türklüğün kutlu her nesi varsa hepsini inkâr ederek, hepsine söverek kendini aldatmayı temin eden komünistlik yoludur." (Atsız 1940, s. 14)

Atsız, S. Ali'yi, Küçük'ün aktarımlarından çok farklı olarak bu şekilde "çökertiyor" ve düelloya davet ediyor. S. Ali'yi düelloya davet eden Atsız'ı ise Küçük "hasta" olarak nitelendiriyor. Ancak önce Atsız'ın S. Ali'ye koyduğu "hasta" teşhisini doğruluyor ve onu "akıl hastası-şizofren" yapıyor. "Sabahattin Ali'nin içinde iki ayrı kompartıman olduğu anlaşılıyor. Yazdıklarına bakılacak olursa, Atsız'ın ise tam bir 'hasta' olduğunu düşünmek gerek." (Küçük 1980, s. 11) Küçük böyle bir sonuca nasıl varıyor? Küçük, S. Ali'nin hasta olduğuna, Atsız'ın S. Ali için, "Türk olmadığını bildiğin halde Türk yaşamağa mecbur olmanın verdiği bir ruhî kargaşalık içindesin" cümlesiyle nedenini açıklayarak yaptığı "hasta" nitelemesinden varıyor; Atsız'ın "hasta" olduğunu sonucuna ise şu cümlelerden çıkardığı sonuçla ulaşıyor: "Atsız, Sabahattin Ali'ye bol bol küfür ettikten sonra, broşürünü şu cümle ile bitiriyor: 'Fikir sahasında bizimle boy ölçüşemezsiniz. Fakat gizlice bazı kimseleri kandırabilirsiniz. Bunun da önüne geçmek için sana en şerefli iki silahtan biriyle, ikimizden biri ortadan kalkıncaya kadar vuruşmayı teklif ediyorum. Bilmem ki bu şerefi de tepecek misin?' Atsız, Ali'yi düelloya çağırıyor. Hasta." (Küçük 1980, s.11)

Ancak Küçük'ün bu alıntısı Atsız'ın söylediklerini tam olarak aktarmıyor. Çünkü Küçük bazı şeyleri "sansür" etmişe benziyor. Dikkat edilirse Atsız çoğul konuşarak "siz bizimle başedemezsiniz" diyor. Küçük işte buradaki "sizi" sansür ediyor : "...Biz türkçülerle siz komünistlerin, fikir sahasında anlaşmamız imkân olmadığı için, toplu bir halde, yumruklarımızın hakkını vererek çarpışmamız pek hoş olurdu. Çünkü fikirlerin halledemediği davaları kan halleder. Gerçi komünistler bu yiğitliği gösteremez. Fakat benim sana gayet samimi ve erkekçe bir teklifim var : Sen yedek subay olduğun için süngü kullanmasını bilmen icap eder. Bu davayı kökünden halledebilmek için benimle, şehirlerden çok uzak bir yerde süngü veya kılıçla bir ölüm-dirim çarpışmasını göze alacak kadar yüreğin var mı? Biz birbirine ölüme kadar düşmanlık güdecek iki zümreyiz. Fikir savaşından sonuç çıkmadığını biliyorsun. Herhalde senin de istediğin gibi "bir şeyler" yapmalıyız. Türk gençliğini roman ve hikâye ile zehirlemekte devam etmene engel olmak için sana bu teklifi yapıyorum. Fikir sahasında bizimle boy ölçüşemezsiniz. Fakat gizlice bazı kimseleri kandırabilirsiniz. Bunun da önüne geçmek için sana en şerefli iki silâhtan biriyle, ikimizden biri ortadan kalkıncaya kadar, vuruşmayı teklif ediyorum. Bilmem ki bu şerefi de tepecek misin?.." (Atsız 1940, s. 16)

Görüldüğü gibi Küçük'ün yaptığı aktarımlar gerçeği pek yansıtmıyor. Hatta aktarım yaptığı kaynakların ana görüşlerini bile yansıtmıyor.[14] Anlaşılacağı üzere Küçük, kendisini parçası saydığı solcu aydınları utandığı üç kitapta olduğu gibi, Atsız'ın broşüründen de işine gelen yerleri işine geldiği gibi alıp kullanmış. Bu kullanım biçiminin ana yapısını, Atsız ile S. Ali arasındaki siyasi-ideolojik çatışmayı mümkün olduğunca "silme", ortaya çıkan boşluğu bir kişilik analizi ile doldurma oluşturmakta. Atsız'ın broşüründeki bütün komünizm kelimeleri ile ilgili "şeyler"in Küçük'ün aktarımlarına giremeyişi bunun açık bir göstergesi. Küçük, komünizm kelimesi ile ilgili hemen her şeyi,

S. Ali'nin yaşamından da, 1930'lu 40'lı yılların Türkiye'sinden de, Atsız'ın *İçimizdeki Şeytanlar*'ından da "ayıklamış".

Aslında Atsız da, S. Ali ile ilgili söylediklerinde, birçok şeyi amacına uygun biçimde birbiriyle karıştırarak, çarpıtarak, deforme etmektedir. Ancak bu anlaşılabilir bir durumdur. Çünkü böylelikle S. Ali'yi daha fazla "çökertmeyi" amaçlamaktadır. Örneğin yukarıya aldığımız cümlelerin yer aldığı paragrafta, S. Ali'yi önce "memuriyetten kovar", sonra memuriyetten kovulmasına yol açan şiiri yazdırır. 1930'da Almanya'dan döndükten hemen sonra Nâzım Hikmet ile tanışan ve onun tarafından "yetiştirilen" S. Ali'yi, 1933'de hapishaneden çıktıktan sonra "Nâzım Hikmetofla" arkadaşlığa başlatır. Ancak yine de kabul etmek gerekir ki Atsız, Küçük'ten çok daha güvenilir bir kaynaktır. Örneğin, Küçük'ün dostu olduğunu iddia ettiği S. Ali'nin hikâyelerini, şiirlerini, "dostu" S. Ali "istediği" için değil, "Pertev ısrar ettiği için" yayımladığını belirtir. Küçük ise Atsız'ın yaptığı çarpıtmaları, deformasyonları kimi kez aynen kullanır, kimi kez ise biraz daha deforme ederek yeniden üretir.

Bu tutumun güzel örneklemeleri "Yaşamı biraz incelenirse ortaya çıkıyor : Sabahattin Ali'nin solculuğu ciddiye alınmaz" (Küçük 1980, s. 11) diyen Küçük'ün S. Ali'nin yaşamını kurgularken yaptığı hatalarda kendisini göstermekte. Aslında hatalar tam olarak Küçük'ün hataları sayılmayabilir. Çünkü Atsız, S. Ali'yi aşağılayabilmek için onun Almanca bilmediğini ileri sürerken, Almanca dil sınavını kazanarak Aydın Orta Mektebi'ne tayin edildiğini gizler. Bu olayın önemi, S. Ali'nin, okullar tatil edildikten sonra İstanbul'a döndüğünde Aydın Orta Mektebi'nde komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle tutuklanmasında ve tutuklu olarak Aydın'a geri götürülmesindedir. Belki Atsız biraz da bu nedenden dolayı S. Ali'nin birkaç yazısını Pertev'in ısrarıyla bastığını belirtme ihtiyacı duyar. Belki de "S. Ali'den hâlâ ümitli olduğu" o günlerden söz ederken bu olayı "unutmuş" olabilir. Ya da belki S. Ali'yi kazanamasa bile komünist olmasını engellemek istemiş olabilir. Bilemiyoruz. Ancak bildiğimiz, bu konunun Küçük'ün yazılmasından utandığını söylediği kitaplarda yer almasına rağmen, makalelerinde bulunmadığı. Yani Küçük'ün S. Ali'si, Aydın Orta Mektebi'nde komünizm propagandası yapmaktan tutuklanıp 3 ay hapis yatmamıştır. (Küçük 1980)

Küçük'ün yarattığı S. Ali'nin yaşamında olmayan bir başka ayrıntı da, Atsız'ın broşürünü 1940'da yazmış olmasından dolayı, 1940-1948 arasının olmayışı. Gerçi Aziz Nesin'den dolayı *Markopaşa*'dan söz edilir; ancak S. Ali'nin yazıları nedeniyle hapis cezaları aldığı nedense söylenmez, "unutulur". *Sırça Köşk* isimli hikâyenin hiç de önemli olmadığı ısrarla vurgulanır; ancak bu önemsiz kitabın toplattırıldığı, S. Ali'nin hapis cezası aldığı, 1975 yılına kadar yayımlanamadığı söylenmez. Küçük'ün yarattığı S. Ali'nin çeviri kitapları da yoktur. Çıkardığı "Ali Baba" dergisi de S. Ali'sinin yaşamında yer almaz. Bir de *Zincirli Hürriyet*'ten ve M. Ali Aybar'ın S. Ali'nin yazısı yüzünden bir yıl hapis yattığından (Mumcu 1990, s. 31), kendisinin hapse mahkûm edildiğinden hiç söz edilmez. (Küçük 1980).

Peki ama, kendisin solcu aydınların bir parçası saydığını söyleyen Küçük, niçin Atsız'dan bu kadar çok "destek" alarak "namussuz"[15] bir S. Ali yaratıyor? "Namussuz" bir S. Ali yaratabilmek için, neden üç cesedi birleştirip bir S. Ali ölüsü elde ediyor (Adatepe 1998), S. Ali-A. Ali = Ömer-Macide denklemleri kuruyor, S. Ali-Atsız dostluğu oluşturuyor, okumadığı kitabın antifaşist olmadığına karar veriyor? Küçük'ün, S. Ali'yi milliyetçilerin sol "entelijansiyanın" yumuşak karnı saydıklarını özellikle "belirterek" (Küçük 1982, s.

99) senaryolar üretmek için "çok çalışması, çok düşünmesi", konuyu daha da ilgi çekici hale getiriyor.

Son olarak, S. Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanı anti-faşist midir? Sorusuna tekrar dönecek olursak; Küçük'ün *İçimizdeki Şeytan*'ı okumadan ileri sürdüğü "tez"lerinin aksine, anti-faşisttir. *Ulus* gazetesinde yayımlanmış olması anti-faşist olmadığının göstergesi değildir; tam tersine, istenirse anti-faşist olduğunun kanıtı bile sayılabilir. Nitekim Atsız da bunu böyle kabul etmekte ve romanın yayımlanmasını sağlayanları "içimizdeki şeytanlar" yapmakta. (Atsız 1940, s. 15)[16] Elma denmeden elmanın tarif edilmesi mümkün olduğu için, faşizm sözcüğünü hiç kullanmadan anti-faşist bir roman yazılabilmesi de mümkündür. Küçük, içinde faşizm geçmeyen romanı anti-faşist kabul etmiyorsa bu onun kişisel beğenisidir; bu romanın anti-faşist olmadığını kanıtlamaz. ...

KAYNAKÇA ve KISALTMALAR

Adatepe, M. Kemal

1988 "Yalçın Küçük'ün Sabahattin Ali,'nin Ölümü ile İlgili 'Tezler'i Üzerine Notlar", *Adam Sanat,* (1998) 147, ss. 69-76.

Ağaoğlu, Samet

1993 *Siyasi Günlük; Demokrat Parti'nin Kuruluşu* / Yayına hazırlayan: Cemil Koçak, 2. bs., İstanbul, 1993, İletişim Yayınları, 606 s. ISBN 975-470-202-2.

Ali Filiz-Özkırımlı, Atilla

1986 *Sabahattin Ali,* [2. bs.], İstanbul, 1986, de Yayınevi, 415 s.

Atsız [Nihal],

1940, *İçimizdeki Şeytanlar,* İstanbul, Arkadaş Basımevi, 16 s.

Batuhan, Hüseyin

1994 *Bilim ve Şarlatanlık,* 2. bs., İstanbul, 1994, Yapı ve Kredi Yayınları, 540 s. ISBN 975-363-242-8.

Bezirci, Asım

1979 *Sabahattin Ali: Hayatı, Hikâyeleri, Romanları,* 2. bs., İstanbul, 1979, Gözlem Yayınları, 222 s.

1987 *Sabahattin Ali: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Hikâyeleri, Romanları,* 3. bs., İstanbul, 1987, Çınar Yayınları, 279 s. ISBN 975-348-035-0.

Korkmaz, Ramazan

1997 *Sabahattin Ali: İnsan ve Eser,* İstanbul, 1997, Yapı Kredi Yayınları, 397 s. ISBN 975-363-696-4.

Küçük; Yalçın

1980 "Edebiyatta Histografi Sorunları: Sabahattin Ali ve Ölümü", *Edebiyat Cephesi,* (1980) 33-34 s. 8-13.

1982 "Bir Estetik Kuramı", *Yazko Edebiyat,* (1982) 16 s. 88-112.

1985 *Bilim ve Edebiyat,* İstanbul, 1985, Tekin Yayınevi, 626 s.

1987 *Aydın Üzerine Tezler: 1830-1980,* Cilt: 3, 2. bs., İstanbul 1987, Tekin Yay., 755 s.

1997 *El Kitabı: 1; İnsan,* İstanbul, 1997, Akış Yayıncılık, 400 s.

Mumcu Uğur

1990 *Aybar ile Söyleşi: Sosyalizm ve Bağımsızlık,* 2. bs., Ankara, 1990, Tekin Yayınevi, 200 s. ISBN 975-478-049-8.

1993 *40'ların Cadı Kazanı,* 4. bs., Ankara, 1993, Tekin Yayınevi, 204 s ISBN 975-478-059-5

Sabahattin Ali

1966 *İçimizdeki Şeytan,* 2. bs., İstanbul, 1966 Varlık Yayınları, 394 s.

1986 *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler* / Derleyen: Hikmet Altınkaynak, İstanbul, 1986, Cem Yayınları, 143 s.

Sıtkı, Ayşe-Akın Doğan

1991 *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları: "İki Gözüm Ayşe"* / Yayına hazırlayanlar: Ayşe Sıtkı, Doğan Akın, İstanbul, 1991; Ataol Yayıncılık 263 s.

Sülker, Kemal

1968 *Sabahattin Ali Dosyası,* İstanbul, 1968, Ant Yayınları, 174 s.

(1) Bu konuda ayrıntılı bilgi için Hüseyin Batuhan'ın *Bilim ve Şarlatanlık* adlı kitabından yararlanılabilinir. Bkz. (Batuhan 1994).

(2) Küçük'ün S. Ali ile ilgili senaryosunu yazarken Edirne ve Lalapaşa isimlerini hiç kullanmayışı ve konunun bu bölümünü "Sabahattin Ali'nin öldürüldüğü yörede" (Küçük 1980, s. 13) ve "köyde çıktığı bildirilen çatışma" (Küçük 1997, s. 163) şeklinde geçiştirmesi elbetteki rastlantı olamaz. Çünkü Edirne-Lalapaşa adlarını anması bile ileri sürdüklerinin geçersizliğinin kanıtlanması için yeterli olmakta. Aslında Küçük burada sadece kendisine gösterilen güveni kötüye kullanmakta, yeterince inandırıcı olduğunda, kimsenin "kaynaklarını" araştırmayacağını bilmektedir. Edirne'nin anılmayışının "sırrı" burada yatıyor olmalı.

(3) Küçük, çalışma odasında, masasının başında, "çok çalışarak ve çok düşünerek" S. Ali'nin arkadan kurşunla vurularak öldürüldüğünü ve S. Ali'nin kendisini vuranlarla işbirliği içinde olduğunu "tespit" eder. Bu tespitine gönülsüz bir katkının da Avukat Faruk Erem'den geldiğini ekler: "Olayı, yirmi beş yıl kadar evvel ölenin yakınları anlatmıştı (...) Bir akşam üstü, evine beş kişi geldi. Yurt dışına gitmesi isteniyordu, hem bu kendisi için de iyi olacaktı. Adam durumu anladı. Küçük bir valize birkaç çamaşır, birkaç da kitap koydu. İstasyonda trene bindiler, kompartımanın perdeleri çekildi, kapıya 'hizmete mahsustur' levhası asıldı. Gece bir istasyonda indiler. Birkaç saat karanlıkta yürüdüler. Uzaktan köpekler havlıyor (...) Adama, sınırı rahatça geçebileceği yolu tarif ettiler, elini sıktılar, 'yolun açık olsun' dediler. Adam dört beş adım atmıştı, arkasından beş el ateş edildi." Anlaşılacağı üzere, Erem'in anılarında anlattığı olayın S. Ali ile bir ilgisinin olmadığı kesin. Küçük de Erem'in aktarımının "senaryo"suna uymayan bölümlerine, S. Ali'nin "*Yalancının en büyük azabı, sözlerine kimsenin inanmaması değil, kendisinin kimseye inanmaması imiş*" (S. Ali 1986, s. 141) sözlerini çağrıştırır bir biçimde, itiraz eder. Ve kurşunla arkadan vurarak öldürme nedeniyle, öldürülen kişinin S. Ali olduğunu, tezinin "kanıtlandığını" ileri sürer. (Küçük 1987, s. 165-166). Çünkü masa başında kurşunla arkadan öldürdüğü S. Ali'yi gerçek yaşamda da arkadan kurşunla öldürebileceği bir olaya ihtiyacı vardır ve Erem'in anlattığı olay istediği malzemeyi sağlamaktadır. Bu nedenle Küçük için, Erem'in avukatlık yaşantısında S. Ali dışında bir başkası arkadan kurşunla vurularak öldürülmüş olamaz. Bu "olamaz"ın güçlülüğü, S. Ali'nin trene binmiş olamayacağını ileri sürmesinde açıkça ortaya çıkmaktadır. Çünkü, S. Ali'yi "öldürdüğü" yerlerden tren geçmediğini bilmediği anlaşılan Küçük, sadece S. Ali'nin trene binmiş olmayacağı üzerinde durur; trenin "oradan" geçmediği değil. Zaten trenin söz konusu yerlerden geçmediğini belirtmek, Erem'in anlattığı olayın S. Ali ile ilgisi olmadığını da kabul etmek demektir. Nitekim, yaptığı "hata"nın farkına varan Küçük, 1997'de olayın tren bölünü "ayıklar" ve senaryoyu "Birkaç saat karanlıkta yürüdüler. Uzaktan köpekler havlıyor (...) Adama, sınırı rahatça geçebileceği yolu tarif ettiler, elini sıktılar, 'yolun açık olsun' dediler. Adam dört beş adım atmıştı, arkasından beş el ateş edildi." biçiminde "düzeltir" (Küçük 1997, s. 154 dnt.).

(4) Hesap bilmeyiş ile ilgili olarak bir küçük itirafta bulunmam gerekiyor. Yazının birinci bölümünde S. Ali'nin öldürülüşü ile öldürülüşünün açıklanması arasındaki zaman farkının sekiz buçuk ay olduğunu, Haziran 1948 ile Ocak 1949 arasında altı ay zaman farkı olduğunu yazmıştım (Adatepe 1998, s. 75 dnt. 1). İtiraf etmem gerekir ki altı ay konusunda Küçük'e "güvenmiş", kontrol etmeye gerek görmemiştim. Nisan 1948 ile Haziran 1948 arasındaki yaklaşık iki buçuk aylık süreyi, altı aya eklemiştim. Oysa, Nisan 1948 ile 12 Ocak 1949 arasındaki zaman süresi yaklaşık dokuz buçuk aydır ve Ocak 1949 ortalarından altı ay geri gidildiğinde Temmuz 1948 ortalarına varılır.

(5) Küçük'ün bu makalesi 1985'de yayımladığı kitabında da yer almaktadır. Bkz.: (Küçük 1985, ss. 296-303)

(6) Küçük'ün Ömer ile Macide'yi ısrarla evlendirmesine rağmen, 389. sayfadaki bu anlatımın yanı sıra evlenmedikleri daha önce 246. sayfada da belirtilmiştir : "Hatta, [Macide] – belki de Ömer'in ihmali yüzünden – bir türlü yürümiyen ve kâğıtları askıdan indiği halde muamelesi iki aydır tamamlanmıyan nikâh işini bile ondan saklamıştı. Bedri onları doğru dürüst, anne ve babalarının muvafakatiyle evlenmiş biliyordu." (S. Ali 1966, s. 246).

(7) Bu paragraf tam olarak şöyledir (italik yazılan bölümler Küçük'ün alıntıladıklarıdır): "Bedri [Bedri konuşuyor] *Nihat ve etrafına topladığı delikanlılar, gençlik, bilgisizlik, gayesizlik yüzünden ve biraz da külâh yapmak arzusiyle, bir takım mecmualar, broşürler neşretmeğe, memleket ve millet sevgisini inhisar altına alıp etrafa küfür ve iftira yağdırmağa başlamışlardı*... Bunu biliyorsunuz... İlk zamanlarda muayyen bir hedefi olmıyan, sırf yolunu bulamamış bir takım heyecanların gayri tabii şekilde feveranı intibaını bırakan bu neşriyat, son günlerde sistemli bir hal aldı. Bu, herkes gibi benim de gözüme çarptı. Münakaşalarını eskiden kahvelerde, vapurlarda, yollarda bağıra bağıra yapan, fikirlerini alenen söylemeyi ve icabında yumrukla müdafaayı bir kabadayılık addeden bu kahramanlar, birdenbire nedense esrarengiz bir hüviyet aldılar... Kahvede ikisi, üçü bir araya gelince baş başa verip fısıltı halinde konuşuyorlar, bir münakaşada fikirlerine kuvvetli bir hücum yapılsa, hasımlarına cevap vermiyerek: "Zamanı gelsin, biz sana

dünyanın kaç bucak olduğunu gösteririz!" demek isteyen emin bir gülümseme ile iktifa ediyorlar ve nihayet, şimdiye kadar mahiyetleri tamamen anlaşılmayan bir takım maceraperest ve esrarlı heriflerle düşüp kalkıyorlardı. *Bunlardan biri, ara sıra Nihat'ın yanında gördüğümüz o tatar suratlı herif de mevkuflar arasında... Neyse, fazla tafsilât vermeğe hacet yok, bu coşkun gençler, bir kısmı bilerek, bir kısmı bilmiyerek, mükemmel bir ağın içine düşmüşler... Kendi fikirlerimizi söylüyoruz ve yazıyoruz sanırken yabancı ve barbarca kanaatlerin tercümanı, zavallı birer oyuncağı olmuşlar.* Kendilerine telkin edilen yalancı ve sinsi dünya görüşünü müdafaa edeceğiz derken kendilerinin, milletlerinin ve insanlığın kuyusunu kazdıklarını bilmemişler... Ve nihayet başka bir devlet hesabına hizmet denilebilecek kadar ileri giden işlere girmişler... Ele geçen vesikaları nazaran, memlekette kendilerine muhalif bildikleri insanların listeleri yapılıp perde arkasında kalan esrarlı ellere verilmiş... *Bir çok insanlar düşünüşlerinin istikametine, yedinci cedlerinin nesebine veya doğduğu yere göre tasnif ve defterlere kaydedilmiş... Bu arada bir hayli da para dalaveresi dönmüş... Yalnız bundan ancak kodamanlar istifade edip öteki zavallı çömezler pîr aşkına bağırmışlar...* Zaten mesele de buradan meydana çıkmış... Ortada para oyunu olduğu halde kendilerine bir şey koklatılmadığını sezen birkaç idealist genç, işi meydana vuruvermişler. Görüyorsunuz ya iğrenç şeyler..." (S. Ali 1966, ss. 369-370)

(8) Bu cümlenin ağır bir "suçlama" içerdiği düşünülebilir. Ancak Küçük, Atsız'ın S. Ali'yi "çökertmek" için Ömer'le benzerliğini öne sürdüğünü ve sonuçta S. Ali'yi "deyyus" yaptığını çok iyi bilmektedir. Kendisi de Ömer'in "ilerici yazarların hiç söz etmemesine rağmen ve ırkçıların iddia ettikleri gibi" S. Ali'ye çok yakın düştüğünü kabul etmektedir. Ayrıca, ırkçılar sadece S. Ali ile Ömer arasında benzerlik kurarlarken, Küçük, bununla yetinmeyip roman kahramanı Macide ile Aliye Ali arasında da benzerlikler kurarak "Hem gerçek yaşamda ve hem de romanda sakin bir kızla evleniyor" sonucuna varır. Eğer Küçük ırkçıların haklılığına bu kadar inanıyor ise, onların deyyus ve fahişe nitelemelerine de katılıyor demektir; üstelik bu düşüncesini Atsız gibi açıkça söylemekten kaçınarak.

(9) Küçük, yukarda belirttiğimiz gibi S. Ali'nin yakın çevresinde olan kişilerin söylediklerini kendi tezleri içinde "eritmek" için her olanağı değerlendirir. Örneğin Filiz Ali'nin anlatımlarından yola çıkan Küçük'e göre S. Ali yalnızca konuşkan değil, aynı zamanda zamanın devlet adamlarıyla senli-benli konuşkan birisidir. Mediha Berkes'in anlatımlarından yola çıkarak ise, S. Ali'nin yaşadığı sürece dostlarına korku salan ilişkiler içinde olduğunu "ispatlar". Küçük için S. Ali'nin Cimcozlar'ın evinde kalması ise Emniyeti sırdaş tutan bir kimse olduğunun kanıtıdır (Küçük 1980, ss. 8-9). Ancak nedense Küçük bol bol kullandığı Atsız'ın broşüründen, S. Ali ile Atsız'ın neler konuştuğunu aktarmaz. Oysa bu konuşmalar "geveze S. Ali"nin daha iyi tanınması için çok daha önemlidirler.

(10) Küçük'ün bu konuyu aktarım biçiminden, S. Ali'nin hem nazilerle işbirliği yaptığı, hem de TKP'ye bilgi sattığı, daha doğrusu ikili oynayan bir "ajan" olduğu sonucu çıkıyor. Oysa, böyle bir "senaryoda" S. Ali, sadece TKP adına casusluk yapmış da olabilir. Ancak elbetteki böyle bir durum Küçük'ün senaryoları ile bağdaşmaz. Bu konuda 1985'de Küçük şunları yazmaktadır: "Kartlarla çalışıyorum, 26 Mayıs 1981 tarihinde Sofya'da otelde doldurduğum kartı aktarıyorum. Türkiye edebiyatı uzmanı, Bulgar yurttaşı Doçent Dr. İbrahim Tatarlı'ya çağrılıydık. Benim dışımda olanların isimlerini, yazdıklarımın kontrolunu yapmak isteyenlerin işlerini kolaylaştırmak için veriyorum: Profesör Tarık Zafer Tunaya, Profesör Aydın Aybay, Profesör Nazif Kuyucaklı. Doçent Tatarlı bana 'Yalçın Beyciğim, ne gereği vardı, S. Ali için bunları yazmaya?' dedi. Ekledi: 'S. Ali Alman casuslarına çevirmenlik yaptı ve bilgileri Zeki Baştımar'a verdi.' Çok büyük bir iddia; nereden bildiğini sordum. 'Zeki Baştımar'a yazılı olarak sordum, yazılı cevap verdi' dedi. Bunların Moskova'da yaptığı ve dokuzyüz sayfayı bulan doktora tezinde yazılı olduğunu da ekledi." (Küçük 1985, s. 141 dnt.) Ancak ismini verdiği hiç kimse Küçük'ü doğrulamadığı gibi yalanladılar da. Bu durumda geriye sadece Küçük'ün kendi yazdığı kartı kalmakta. Bu da bir kanıt oluşturmamakta. Bu durumun farkında olan Küçük de zaten artık kartından hiç bahsetmiyor, bir de tanıklarının kendisini yalanladıklarından (Küçük 1997, ss. 153-154). Bu konu da Küçük'ün masasının başında çok çalışıp çok düşünmesinin ürünü gibi gözükmekte.

(11) Küçük'ün metninde yer almayan parantez içindeki italik kısımlar (Atsız 1940, s. 4)ten tamamlanmıştır.

(12) Küçük 1980'daki makalesine çok ilginç bir şekilde işkence konusuyla giriş yapar: "Bizler', Türkiye'nin 'solcuları', özellikle Türkiye'nin 'solcu aydınları', ölümü pek severiz. Ama normal ölümü değil. Poliste ölmeyi severiz. Hem de çok. MİT'te ölmeyi ise daha çok severiz. Ancak poliste veya MİT'te öyle kalp sektesinden ölmeyi de sevmeyiz. 'Bizler', Türkiye'nin 'solcu aydınları' poliste ya da MİT'te işkence ile ölmeyi çok severiz. Bu tükenmez sevgimiz yüzünden olsa gerek, en sonunda Sabahattin Ali'yi MİT'te ve işkence ile öldürdük." (Küçük 1980, s. 8) Küçük bundan sonra Kemal Bayram'ın Talat Turhan'a dayanarak S. Ali'nin işkencede öldürüldüğünü öne sürdüğünü, ancak T. Turhan'la bir konuşma bile yapmadığını, bu nedenle de Kemal

Bayram'ın "uydurduğunu" ileri sürer : "Sabahattin Ali'nin MİT'te 'konuşmadığı için' sıkıştırıldığı, işkence gördüğü ve 'bu işkence sırasında dozaj fazla kaçırılmış' olduğu için öldüğü iddiası sadece bir iddia. Hiçbir dayanağı yok. Doğru olabilir veya olmayabilir. Ancak doğru olabileceğini gösteren en küçük bir kanıt bile yok. Kemal Bayram Çukurkavaklı'nın 'köylü muhayyelesi' dışında." (Küçük 1980, s. 5). Ancak K. Bayram'ın T. Turhan'a dayandırdığı iddia daha sonra U. Mumcu tarafından da doğrulandı ve olayın asıl anlatıcısının eski emniyet müdürü Adnan Çakmak olduğu anlaşıldı (Bezirci 1987, s. 84; Mumcu 1993, s. 146). Ayrıca Samet Ağaoğlu'nun yayımlanan anıları da S. Ali'nin hükümet tarafından öldürüldüğü görüşüne yeni bir kanıt getirdi (Ağaoğlu 1993, s. 296). Ancak Küçük, bütün bu verileri görmezlikten gelmekte ve S. Ali-Atsız dostluğuna dayalı eski senaryolarında ısrar etmektedir. (Küçük 1997)

(13) S. Ali'nin mahkûm edilmesine neden olan "şiir/hicviye" konusunda Küçük, başlangıçtan itibaren ilginç bir tavır takınır. Bezirci'nin olayın komplo olduğunu yazmasını, alaycı bir üslupla, "Hiç kuşku yok, komplodur." (Küçük 1980, s. 10) biçiminde değerlendirir. Ancak daha sonra söz konusu "şiir/hicviye"nin S. Ali'ye ait olduğunu kendisi cle ileri sürmekten çekinmez: (Küçük 1997) Söz konusu "şiir/hicviye"nin S. Ali'ye ait olduğunun tek kanıtını da yine Atsız oluşturmakta: "Bu şiirde hükümet ve hükümet adamları şiddetle hicvediliyordu. Başta o zamanki cumhurreisi Gazi olduğu halde herkese sövülüyordu." (Atsız 1940, s. 7) Küçük'ün söz konusu "şiir/hicviye" konusunda "hak verişi", sadece S. Ali'ye ait olmasıyla sınırlı değil. Atsız, "şiir/ Hivciye"nin kötü olduğunun da kanıtını oluşturmakta: "O zamana kadar yalnız kendisini düşünen, yarı şaka bir tavırla kendisinin dahî olduğundan bahseden Sabahattin'de artık milletin dertlerini görmek fazileti belirmeğe başlıyordu. Aç köylüler, zulüm altında ezilen insanlar, harplerde başkalarının kazancı için ölen askerler onun hobdin dimağına girmeğe başlıyordu." (Atsız 1940, s. 7) Küçük'ün S. Ali'nin gerek şiirlerini, gerek öykülerini, gerekse romanlarını değerlendirirken temel aldığı görüş Atsız'ın bu cümleleridir.

(14) Küçük'ün bu konudaki tutumu oldukça ilginç gözükmektedir. Sanki kendisi, Atsız'a da, Peyami Safa'ya da büyük bir hayranlık duymaktadır. Öyle ki, S. Ali ile Atsız'ı dost yaparken temel düşünce S. Ali'nin "karalanması" gibi gözükse de aslında Atsız'ın "aklanması" olarak karşımıza çıkmakta, "küfürlerinde" haklılığı kanıtlanmakta. Öyle anlaşılıyor ki Küçük'e göre solcular Atsız'ı yanlış tanımışlardır; Küçük onlara "gerçek" Atsız'ı tanıtmaktadır. Her ne kadar Küçük tarafından hasta olarak nitelense de, çizilen Atsız profili sanki dönemin "ırkçı Atsız"ı değil de, yanlışlıkla S. Ali'nin yaptığı bir terbiyesizliği gereksiz yere üzerine alınmış bir Atsız'dır. Öylesine ki, Küçük'e göre zamanın öğrencileri "bile" Atsız'ı "haklı" bulmuşlardır: "Çok ilginçtir, zaman oluyor, Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin aktif öğrencileri Sabahattin Ali-Nihal Atsız davasında Atsız'dan yana bir güç oluşturuyor." (Küçük 1982. s. 100). Benzer yaklaşım Nâzım Hikmet ile P. Safa arasındaki ilişkinin değerlendirilmesinde daha da açığa çıkmakta: "Kim bu Peyami Safa? Bugünkü ilerici okuyucu hiç tanımıyor ve okumuyor. Peyami Safa, Nâzım'ı Nâzım yapan, Serteller'in "Resimli Ay" dergisinin önde gelen yazarlarındandır. Bundan elli yıl önce. Bu dergide Peyami Safa'nın ne güzel yazıları var! Nâzım Olayı'nın doğuşuna en büyük destek olanlardan birisi. Çok yakın dostlar." (Küçük 1982, ss. 98-99). Görüldüğü gibi Küçük, P. Safa'ya olan hayranlığından neredeyse, o olmasa Nâzım Hikmet olmazdı deyiverecek. Bu hayranlığın nedeni, Küçük'ün sonradan saf değiştirdiğini belirttiği P. Safa'yı (Küçük 1982, s. 99) kendisine çok "yakın" bulmasından kaynaklanıyor olsa gerek.

(15) Her fırsatta Nâzım Hikmet'in küçük yanlışlarının düzeltilmesi gerektiğini vurgulayan Küçük'ün, Nâzım'ın düzeltmek istediği "küçük hatanın" *İçimizdeki Şeytan*'ın anti-faşist değerlendirmesi olduğunu düşünmek çok fazla iyi niyetli olmak demektir. Çünkü anlaşıldığı kadarıyla Küçük, N. Hikmet'in "Çünkü Sabahattin, Türkiye halkının ve Türkçenin en namuslu, en yurtsever, en istidatlı evlatlarından biridir" sözlerinin düzeltilmesini istemektedir. Dahası düzeltmektedir.

(16) Küçük, *İçimizdeki Şeytan*'ın, "1930 yıllarının sonlarına doğru faşizmi yerleştirmeye çalışan Cumhuriyet Halk Partisi'nin resmi organı Ulus Gazetesi'nde" yayımlanmasını, anti-faşist olmadığının kanıtı olarak değerlendirir. (Küçük 1980, s. 11) Ancak bu değerlendirmenin gerçekçi olduğu pek söylenemez. Çünkü her ne kadar bu yıllarda faşistler partiyi, dolayısıyla da iktidarı ele geçirmek için büyük çaba sarfetmişler, bu çabalarında kısmen başarılı olmuşlarsa da, gerek romanın *Ulus*'ta yayımlandığı 1939 yılında olsun, gerekse daha sonraki yıllarda olsun partiyi tümüyle ele geçirememişlerdir. Nitekim, faşistler tarafından komünistleri korumakla suçlanan Hasan Ali Yücel'in Milli Eğitim Bakanlığı döneminde, 1940'da Köy Enstitüleri kurulur. Kısaca söyleyecek olursak, anılan dönemde faşist eğilimlerin artması ile romanın *Ulus*'ta yayımlanması arasında bir bağ kurarak anti-faşist olmadığını ileri sürmek inandırıcı değildir. Nitekim Atsız, *İçimizdeki Şeytan*'ın *Ulus* gazetesinde yayımlanması konusunda şunları söylemekte: "Senin gibi bir komünistin romanını milliyetçi geçinen Falih Rıfkı'nın Ulus'ta tefrika ettirmesiyle yine milliyetçi geçinen Afet'in sana iltimas ettirmesini sakın kendi lehine yontma! Çünkü Cibali imamının ferzendi olan Bay Falih Rıfkı Atay da, senin gibi ilk okul öğretmeni olan Profesör Bayan Afet te içimizdeki şeytanlardan ikisidir." (Atsız 1940, s. 15)

INGEBORG BACHMANN'IN ÖLÜMÜ

Mustafa Ziyalan

I

Ingeborg Bachmann'dan çevirdiğim şiirlerden oluşan toplama geçenlerde bir önsöz yazdım. Yayımlanır mı yayımlanmaz mı bilemiyorum, ama şöyle başlıyordu : "Ingeborg Bachmann adını ilk kez 1973 yılında ozanın ölümüyle duydum : 'Üç hafta önce Roma'daki evinde çıkan bir yangında yaralanan Ingeborg Bachmann öldü' ". Şöyle sürüyordu : "Heinrich Böll, 'Kimse Ingeborg Bachmann'ın korkunç ölümüyle, tasarladığı roman dizisi Ölüm Biçimleri arasında bir ilişki kurmaya koşturmamalı, yapıtlarında ateşle ölüme göndermeler, öylesi bir ölüme ilişkin anıştırmalar aramamalıdır,' demişti, ama yine de sarsıla sarsıla düşünmeden edemedim : Ne acılar çekti, nasıl çekti? Nasıl oldu da bir 'tunica molesta'ya dönüşüverdi geceliği? Aldırmıyor muydu, yoksa dedikleri gibi bedenini yakan sigaraların acısını duyamayacağı bir yerlerde miydi artık? Gerçekten o kutular dolusu haplarına mı vurmuştu kendini son demlerinde? Son anlarında yazdığı bir şiir gibi duran, o adı çok uygun 'Bilmecemsi' şiirini ölümünden altı-yedi yıl önce yazmış olması – hep kafamı kurcaladı, ürpertti beni."

II

Yazılanlara bakılırsa Ingeborg Bachmann gecelerden bir gece yanık bir sigarayla uyuyakaldı –

naylon geceliği tutuştu –

26 Eylül 1973'de bedeninin yüzde otuz altısını kaplayan ikinci ve üçüncü derece yanıklarla Roma Sant Eugenio Hastanesi'ne kaldırıldı –

17 Ekim 1973 sabahı saat altıda öldü.

Ozanın aralarında müzisyen Hans Werner Henze'nin bulunduğu dostları işin içinde dışardan birinin ya da birilerinin parmağı olabileceği kuşkusuyla Roma Savcılığı'na başvurdular. Savcılık yedi ay boyunca soruşturma yapmasına karşın bu cinayet varsayımını destekleyecek hiçbir kanıt bulamadı.

Bachmann'ın ölümüne ilişkin başka bir varsayım da, ozanın Seresta adlı yatıştırıcıya olan, iyi bilinen bağımlılığı çevresinde oluşturuldu. Söylenenlere bakılırsa ozan bu ilacın reçetelerini 1967'den beri İsviçreli doktor çift Auer'lerden sağlıyordu. Bachmann'ın yapıtlarını yayına hazırlayan Christine Koschel ve Inge von Weidenbaum'a göre, hastaneye kaldırılan ozanda ortaya çıkan yoksunluk belirtileri bu ilaca bağımlılığından kaynaklanıyordu. Auer'ler Roma resmi makamlarıyla doktorlara bu olasılıktan ölümün bir gün öncesine değin söz etmediler; Bachmann yanıklarının ölümcül olmasından değil, yoksunluğun bedenini güçsüzleştirmesi sonucu öldü. Yayımcılar böylece Bachmann'ın ağır

yatıştırıcılara, uyarıcılara bağımlı olduğu, yaşamının son yıllarında kendisine bu maddeleri sağlayan insanlara da bağımlı hale geldiği, ölümünün de bu karmaşık ilişkilerin bir sonucu olduğu varsayımına karşı çıkmış oluyorlardı.

Bachmann'ın ailesinin bir tıp hatasının sonucu olarak gördüğü, yıllardır süren madde bağımlılığı konusunda anlaşılan ozanın yakın dostu Alfred G.'nin kişisel gözlemleri de oldu. Bachmann'la Ağustos 1973'te son kez görüşmelerine ilişkin bu kişi şöyle diyor : "Hap bağımlılığının boyutları beni çok korkuttu. Günde yüz taneden çok olsa gerekti, çöp kovası boş ilaç kutularıyla dolup taşıyordu. Kötü görünüyordu, mum gibiydi. Bedeni lekelerle doluydu. Anlayamadım, ne olabilir diye önce düşündüm bir süre, sonra içtiği Gauloise'ın elinden kayıp kolunda söndüğünü görünce, anladım : Düşen sigaraların bıraktığı yanık izleriydi o lekeler. Haplar bedenini acıya duyarsız kılmıştı. İlk kez yürek indirip konuyu kendisiyle konuştum. Doktorlar tedavinin denenebileceğini söylemişler; iki yıl sürüyormuş, başarı olasılığı yüzde beşmiş. 'O zaman nesine?' demişti."

Ama Bachman hiç de yaşam yorgunu değilmiş, "Yüreğim beygir gibi" diyormuş.

III

Zamanla Bachmann'ın da Hölderlin, Saint Exupery, Camus, Celan gibi yaşamının sonundan – karanlıktan, çiçek dürbününün tersinden – bakılabilecek, kim bilir belki de görülebilecek kişiler arasında olduğunu düşünür oldum. Tedirgin kişiliğini biçimlendiren, yapıtlarına büyük ölçüde yansıyan sorunsallar ilgimi çekmeye başladı.

Bu sorunsallar öncelikle Bachmann'ın bir insan, sonra da Batılı – özellikle de Avusturyalı – bir aydın oluşundan kaynaklanıyordu bence. (Ülkesinin Bachmann'da bıraktığı izleri sürmek için *Otuz Yaş*'taki "Bir Avusturya Kentinde Gençlik" adlı öyküsüne – Çeviren Kâmuran Şipal, Yankı Yayınları, 1969 – bir de Uwe Johnson'un *Klagenfurt'a Bir Yolculuk* adlı kitabına bakılabilir.)

İnsandan yanaydı Bachmann – çok yakın, çok yaralanabilir kılıyordu bu onu – insanın yeryüzündeki yersiz yurtsuzluğunu, yerleşememişliğini, ötekilerle arasındaki iletişimsizliği, tarih karşısındaki tedirgin konumunu, tüm bunların neden olduğu acıları didikliyordu. (Heidegger'e duyduğu ilgi bundandı belki de.) Kendisinin de acılarıydı bunlar, kendisi de kuşkuyla, kaygıyla yüklüydü. Tedirginliğini dışa vurarak insana, kendine bir yer, bir zaman arayıp duruyor, ararken de, sözcüklere dökerken de kendisiyle, "başkaları"yla, tarihle – özellikle yakın tarihle –, kültürle – özellikle antik ve Hıristiyan kültürle – hesaplaşıyordu.

Bachmann'ın şiirini bütünüyle bir hesaplaşma şiiri olarak görüp, biraz da bunun için sevdim. Benim için canlılığı, kapsamlılığı, devingenliğiyle de sevilesi bir şiirdi onunki. (Şiirlerindeki beni çeken tüm bu özelliklerin, bu sorma, sorgulama, hesaplaşma havasının en yoğun biçimde sezildiği şiirin "Duyuru" olduğunu düşündüm, ilk olarak o şiiri çevirdim, nasıl çevirdiğime ilişkin notlarımı bir yazıya dönüştürerek yayımladım; "Hesaplaşmanın Ozanı, Hesaplaşmanın Şiiri ya da Bir Çevirinin Hesabı", Yazko Çeviri, Kasım-Aralık 1987).

Batı kültürünün uğraklarından biriydi Bachmann. Her türlü sınıra, kırıcılığa, iletişimsizliğe kendisi pahasına karşı duruyordu. "İnsanların gözünü açmak" gerektiğine inanıyordu. Bir yanıyla siyasaldı. Yine de sonunda Witt-

genstein'in *Tractatus*'unu andıran biçimde, kendini oraya çıkaran merdiveni – sonuncusu 1956'da yayımlanan – ilk iki kitabından sonra şiiri, sözleri, dahası kendini bırakıp gitmesine şaşmamak gerek. Peter Beicken'in dediği gibi, "büyülemek ve büyülenmek için herkesin ödemek zorunda olduğu pahayı göz ardı etmek olası değil."

IV

Diyorlar ki 1964'ün sonunda Taormina'da, Anna Ahmatova'nın ödül töreninde Bachmann da varmış. Ahmatova konuşmasını bitirdikten sonra, Bachmanın ansızın ayağa kalkmış, "Sahiden" başlıklı bir şiir okumuş. Kusursuzmuş diyorlar Bachmann'ın sahneye çıkışı, tıpkı o eski, o pırıl pırıl günlerindeki gibi; kendisi güzelmiş, sesi sıkı.

Kimilerine göre kendi kendini yıkımı öyle bir yerlere varmıştı ki, ya bir kazanın olması ya da dönüşsüz bir yıkımla sonunun gelmesi ancak zaman sorunuydu. Sonuçta, "İntihar mı etti, yoksa düpedüz öldürdüler mi onu?" gibi bir sorunun artık pek bir anlamı yokmuş gibi geliyor bana.

V

Böll aynı yazısının sonunda, "Acıyla düşünüyorum onu, sevecenlikle, dostlukla, o kırk yedi yaşındaki kadını küçük bir kız olarak düşünüyorum hep, kolayca söyleniveren bir şeye de direniyorum : Ölüm kurtardı onu. Hayır, böylesi bir kurtuluş ardında değildi o; yanılıp yanılmadığımı kendisine sormayı ne kadar isterdim," diyor.

Ben de Eva Demski'nin sesine katılıyorum : Almanca'da Bachmann'dı ilk ozanım. Hiç ölmedi, hiç gitmedi, aslında hep kaldı Undine. ...

DUVARIN ARDINDA

Kar biçiminde sarkıyorum dallardan
koyağın ilkyazına,
soğuk bir pınar biçiminde sürükleniyorum rüzgârda,
çiçeklerin içine iniyorum ıslak ıslak,
bataklığın çevresinde çürürcesine
çiçeklerin çevresinde çürüdüğü bir damla biçiminde.
Hep ölümü düşünmek benim.

Uçuyorum, çünkü rahvan gitmek yok bana,
tüm göklerin güvenli yapılarından geçerek uçuyorum,
sütunlar deviriyorum, duvarlar oyuyorum.
Uyarıyorum, çünkü uyuyamıyorum geceleri,
ötekileri denizin uzak uğultusuyla uyarıyorum.
Çağlayanların ağzına tırmanıyorum,
şakırdayan heyelanlar söküyorum dağlardan.

Ben o büyük dünya korkusunun çocuğu,
ki o korku barışın, sevincin içinde saklı,
nasıl çan sesleri saklıysa günün geçişinde,
nasıl orak saklıysa içinde olgun tarlanın.

Benim, hep ölümü düşünmek öyle.

Ingeborg Bachmann -Türkçesi : Mustafa Ziyalan

AHMET YEŞİL'DE HAREKET/SİZLİK

Celâl Soycan

Ahmet Yeşil resmine nereden bakılmalıdır? Bu her resim hatta her sanat eseri için sorulabilecek bir soru iken, Yeşil bağlamında özel bir önem taşıyor. On beş yılı aşan bir zamandan beri ressamını da yakından izlediğimiz bu resimlerle ilgili genel saptama, Ahmet Yeşil'in hayatla barışık, güleryüzlü, cıvıltılı renkleriyle bir mutluluk resmi kurduğudur. Bu, A. Yeşil'i hiç tanımayan bir izleyici için, resmin anlam katmanında kimi verilerin atlanması koşuluyla kısmen anlaşılabilir. Ama sanatsal üretimin özellikle çağdaş sanatın içsel zorunlulukla olan ertelenemez ilişkisi ve bunun eserin sahiciliğine doğrudan etkisi dikkate alınırsa, bu yaklaşımda tökezleyen bir şeyler olduğu kesinlikle görülür. Elbette örneğin resmin ressamı birebir yansıtması, onun bireysel dramını doğal dile yaslanarak söylemesi beklenemez, beklenmemelidir. Ama hiçbir resim, ressamından bağımsız olmadığı gibi, hiçbir umut beklentisi ya da barışçıl yaklaşım, yaşanılanın iptali pahasına gerçekleşmez.

O zaman, sahici resmin anlam katmanına doğru inilirse, orada ressamın evrensel temalara iliştirilmiş bireysel duyarlığı ve dramları gözlenir.

Bunu zora sokan kimi örnekler, resim dünyasında bulunabilir. Onca aydınlık renkleriyle hayata çağıran Van Gogh, dinlendirici cıvıltısı içinde Fikret Mualla vb. Elbette düz anlamıyla okunduğunda kendini saklayan söz konusu resimler, ressamın bireysel macerası ve iç zorunluluğuyla ilgili yığınla ipucunu da izleyiciye zor teslim eder.

Örneğin onca ışıklı ve umut dolu bir Van Gogh tablosundaki hızlı ve gergin fırça vuruşları, acıyla burulan yapraklar, akışını zorlayan konturlar, izleyeni de soğuran bir hüznü duyurur.

Ahmet Yeşil, öncelikle kişi olarak ilk tanışma anında karşısındakine süprizler sunar. Doğal dili kullanışından özenli-bakımlı görünüşüne, başarılı sosyal kimliğinden uzlaştırıcı ve dışa dönük ilgi alanlarının zenginliğine uzanan bir alanda yaşama bilinçli bir sahiplenme duygusuyla sarılır.

Daha ilginci, resminin düz anlamı da ortalama bakışa böyle teslim olur. Öyle ki sonunda rengiyle, ritmiyle, ışığıyla, boyanın kullanılışı ve yer yer gezinen naif tadıyla izleyicinin hemen benimsediği resimlerdir bunlar. Yeşil'in resmini satın alanların bir profili

çıkarılırsa, sanırım hayatla barışık ya da en azından hayatla olan sorunla-rını fazla zorlamadan çözmeye hazırlanmış bir kimlikle karşılaşırız. Böylece ona yüklenilen rol, pek doğru olmasa da söz gelimi Suna Tanaltay'a yakındır.

Peki Ahmet Yeşil'in resmiyle kabuğun içine girerek hesaplaştığımızda nedir karşımıza çıkan? Onca aydınlık renkler ve uyumlu malzemeyle resmedilen dünya neyi temsil etmektedir? Değil mi ki özellikle çağdaş resim sanatı kendini insani durumlar ve dramlar üzerine inşa ediyorsa, hayatı kuran ve gündelik ilişkilere yansıyan onca kir-pas; onca yarılma, savrulma, yabancılaşma ve sağırlık yaşanıyorsa, insana ait duyarlıkların toprağı kezzapla sulanıyorsa hâlâ uzlaşmaya dayalı bir umut çağrısı resmetmek mümkün mü? Sanatın ve sanatçının işi, elbette en trajedik temaların ve ilişkilerin içinden umudun yok edilemez ışığını da saptamak, ütopyayı besleyen kılcal damarları sağlıklı tutmaktır. Ama sürüp gidenin de altını namusluca çizmek ve hayatın diyalektiğini bulandırmamak şartıyla.

Bu noktada Mehmet Ergüven'in Ahmet Yeşil'e ilişkin yazısındaki bir saptamasını hatırlayalım : Güler yüzlü mutluluğun mutlulukla en ufak ilişkisi yoktur. – Yeşil yalnızca gülümsüyor!

Doğrudur. Her gülümseyişi yönlendiren bir hesaplaşma. Acı, kırgın suskunluk ve anlat(ama)ma sancısı vardır. O zaman Ahmet Yeşil resminin güler yüzünü birazcık karartma ve kimi yaklaşımların şekerpembe yorumlarını gölgeleme pahasına, "gülümseme"nin arkasına inmek ve Ahmet Yeşil resminin semantiğini yakından kurcalamak zorunludur.

Hemen bir soru : Ahmet Yeşil resimde kendisini nereye gizliyor? Eğer resimler umudu, barışmayı ve "düş"ü yakalıyorsa, bunu düz anlamıyla izleyene iletiyorsa ve hele zorunluluğa dönüşen bir yaşam biçimini imliyorsa, ressamla resmi arasındaki açıklığı "maske"yle açıklamak haksızlık sayılmalıdır. Çünkü durum öyleyse, ressamla birebir tanışıklığı olmayan birisi için hiçbir drama işaret etmeyen bu yapıtların, çağdaş sanat dili karşısında konumu sorgulanmalıdır.

Oysa Yeşil, içsel zorunluluğunu ve yaşantı içeriğini, hatta hayatla hesaplaşmasının sonuçlarını bütün dramıyla resmine taşır.

Kısaca açalım.

İp düzanlamıyla bağla(n)mayı çağrıştırmanın yanı sıra, örgüsü ve her forma yatkınlığıyla hareketi de barındıran bir nesne. Bir başka söyleyişle, tözünde soğurulmuş bir eylemlilikle beslenen ip aynı zamanda eylemin iptaline aracılık eder. Bu bağlamda bilinen bir doğruyu yineleyelim : Has sanatçı, bireysel gerçekçiliği içinde yakaladığı sorunu evrensel temaya dönüştürür. Sanatsal dışavurum, elbette öncelikle dıştan içe yansıyana insanı eklemleyerek ve ikinci bir yansımayla, estetik bir bütünlükle sunulmasıdır.

Yeşile dönelim : Özellikle 1990 öncesi neredeyse tümüyle öykülemeci bir dile yaslanarak kurulan ve bir trajediyi haber veren resimler, ressamın iç jestleriyle ilgili yeterli ipuçlarını barındırır. Hayata müdahale ederek kendini yaymanın tek yolu, sürüp gidenin evrensel temalarla ilintisini kurmaktan geçer. Savaş, cinsellik, çocuk, yabancılaşma gibi kavramlar ressamın bu dönem resimlerinde önlenemez bir iç çığlığın sesini duyurur.

Daha sonra, özellikle 1990 sonrasında resmine iyice yerleşen ip, artık simgesel bir imge olarak dili tamamen çözdüğü gibi, resmin estetik işleyişini güçlendirir. Olabildiğince yalınlaştırılan resim, neredeyse tümüyle kendini ipin bağlanmış eylemliliğine yaslar.

İplerin bizzat iplerle bir yere bağlanmasının yanında, rüzgârın veya dalgaların uçmaya doğru hareketlendirdiği ip, ya bir ağacın gövdesinde

bağlanır ya da onca hareketin anlamını bir anda iptal eden kâğıt gemiciklerle, jiletle vb. bu oyun bozulur.

Son dönem resimlerinde ipten sicime, oradan da ipliğe yönelen A. Yeşil, bir anlamda hareketi tahrik ederek adeta kaosa dönüştürüyor. Tabii hareketi yüklenen ne varsa bağlanmanın dramıyla iç içe... İplikler makaraya bağlı, makaralar bir çekmecede, evet çekmecede.., o cıvıltılı renklerle uçuşan çiçek-iplikler vazoda.

Belirtelim ki Ahmet Yeşil'in resimlerini sahici kılan bu kurgu, trajedinin sınırına varmadan malzeme estetiğinin de ustaca kullanılmasıyla kendini toparlar ve resmin anlam katmanına yerleşir. Renk, bu zaptedilmiş acısıyla hesaplaşmış ve sentaksın hizmetine girmiştir. Öfkesiz, sabırlı boyamalarla ve renk valörlerinin taşıdığı derin planlarla duyurulan ses, artık hayata ve kendine müdahalenin dili halinde izleyenle buluşur.

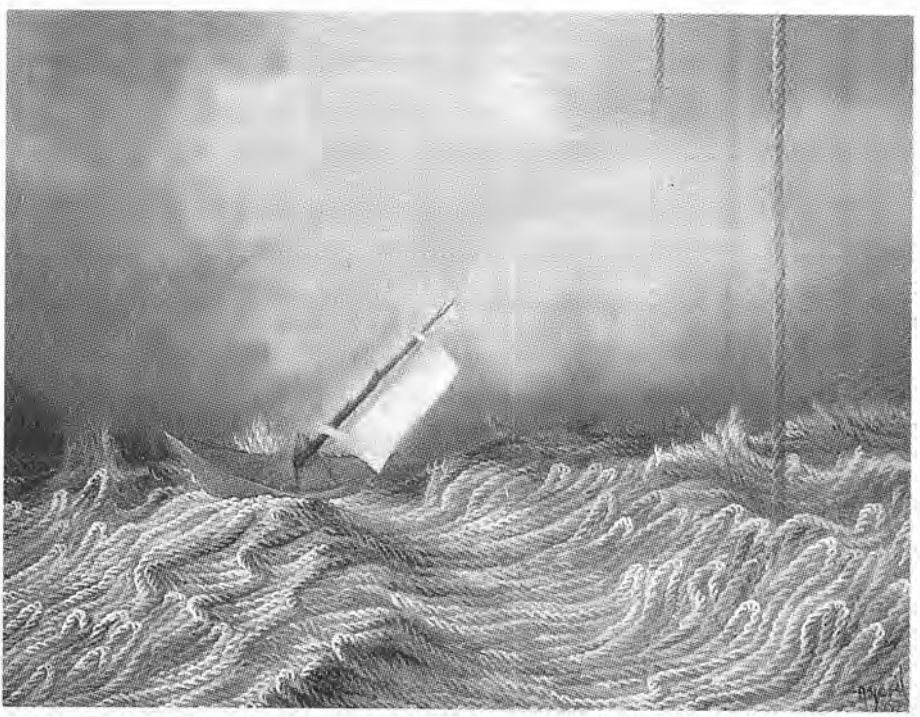
Tözünde eriyerek mekâna dahil olan ip, onca fırtınalar duyuran hareketliliğini tatsız bir şakaya dönüştüren kâğıt gemilere, çakılı duran balığa, mandallara, oturma bankına ve elbet çerçevesine teslim olmuştur.

Dram gizlenmemiştir. Dışarda ve içerde sürüp giden hayat ve nefes almak için çıkılan balkon. Hayal perdesine düşen suret!

Ahmet Yeşil'in evi Mersin'in tam merkezinde, gündeliğin devinimi, gürültüsü, kalabalığı ve bütün yoğunluğuyla sürdüğü bir köşede.

O ise resimden bütün gürültüyü siler. Çıt yoktur... İpler, iplikler ve sonra bir ıslık gibi iner jilet.

Ressamın mekânı kurulmuştur. ...



Ahmet Yeşil, *İnadına Yaşamak*, 70x90 cm. tuval üzerine yağlıboya

KİTAPLAR ARASINDA

Hüseyin Peker

Ne Altın Ne Gümüş Söyleşisi

Bir yazarla yapılan söyleşiler toplamının kitap yapılma düşüncesi, son kez *Güvercin Curnatası* adı altında Cemal Süreya ile yapılmış tüm konuşmalar bağlamında oluşmuştu okurun usunda. Daha önce deneme, eleştiri kitapları ile bazı başka tür yapıtlar arasına sıkıştırılarak verilmesi denenmiş bu tür söyleşilerin tümünün bir arada, tek kitapta verilmesi yeni bir tür oluşmasına da yol açmıyor değil. Cemal Süreya'nın ölümü üzerinden zaman geçmesinden sonra oluşan "tüm söyleşiler bir arada" düşüncesi, Özdemir İnce'nin yeni çıkan *Ne Altın Ne Gümüş* kitabı ile yeniden karşımızda güncelleşiyor. Burada tek fark, İnce'nin yaşarken böylesi bir söyleşiler toplamına, kendinin de önerileriyle oluşturması, söyleşilerin bir araya gelişine kendinden de düşünceler, birleştirmeler, bir seçme payı eklenmesi. Kısaca Özdemir İnce'nin kendi beğenisi de karışıyor burada işe. Kendi ile yapılmış söyleşileri kendi sıralıyor, dizeliyor, beğenisi çerçevesinde okura sunuyor. Burada gözlemler, sıralamalar ve beğeni çizgisi daha değişik, daha kendinden. İnce'nin yaşarken kendim toparlayıp okura belge sunarım düşüncesi ön planda.

Bu tür söyleşiler toplamının belli bir döneme, edebiyat tarihine açıklıklar kazandırdığı, bu konuşmalarda tartışılan, söz edilen düşünce ve görüşlerin iyi birer belge oluşturduğu kaçınılmaz oluyor. Özdemir İnce, ne "gümüş" yılını tamamladığı, ne de kırk yıla yaklaşan yazın serüveninin "altın"la onurlandırılacağı anlamında bir isim de tasarlıyor kitaba. Her şey altından da, gümüşten de öte bir yerde der gibi...

Yerine göre İkinci Yeni'nin sahip çıkmayan yakın akrabalarının arasına katılan, yerine göre çıkmış ilk kitabından son kitabına şiir çizelgesinin tüm görüşlerine tanıklık ettiren, Türk-Yunan şiirine sıcaklık ekleten, Mersin'de ilk çocukluğunun yahudi dostlarından, şiir ve yazın çevirmenliğine izdüşümler getiren bir edebiyat gezintisi tüm söyleşilerin içeriğinden kalanlar. Bir edebiyat adamının yaşam serüveni, edebiyat koşturmaları, çırpındığı yılların özeti. Usumuzda "ne yazarlar geçirdi şu Anadolu" diye bir sözcük uçurtan sorular yanıtlar, hepsinden öte değişik bir kaynaktan uzun edebiyat serüveni, hayli terler bırakmış, yorgunluk tanımamış, saçılıp kalmamış takvim yaprakları.

Bunların bir araya gelmesiyle Özdemir İnce şu hizmetleri gerçekleştirmiştir sanıyorum:

1. Türk edebiyatı yapısında Özdemir İnce'nin yerini, daha düzgün bir tuğla sıralaması içersinde yerleştirmek, yerleşen bina taşları arasında yerinin şaşılmasını engellemeye çalışmak.

2. Edebiyat tarihimiz içersinde son otuz yıldır tartışılan İkinci Yeni, sosyal realizm vb. konularda kendi görüşlerini de içeren belge ve düşüncelerle eksik kalmış görüşlere ışık tutmak, yazın tarihine kendinden de bir perspektif açımlamak.

3. Dergilerde dağılıp ufalanmış bir tomar söyleşinin tek yaratı alanında toplaştırılarak, okura bir okuma, bilgilendirme alanı oluşturmak.

Bu tür söyleşiler toplamının tüm önemli, geçmişi yüklü yazın elemanlarınca toparlanmasını diliyorum.

"Seçme Şiirler" Antolojileri

Adam Yayınları "Seçme Şiirler" bağlamında bir seçki oluşturuyor. Bu da çok sevindirici bir edebiyat atağı. Hani yıllardır yeni düzenlemesini Memet Fuat'dan beklediğimiz, yeni eklerle geliştireceği *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* yerine, bu seçmelerin bir araya geleceği bir kitaplık köşesi yaratmak düşüncesi, aynı sevimliliği koruyor. Hatta bir dergide Sayın İnci Asena'nın 1997 yılında 12 şairle başlayan bu seçmeler arasına 1998'de de ekler yapılacağını; ilk etapta Cahit Irgat, Rıfat Ilgaz, Necati Cumalı, Cevat Çapan'la büyük bir antoloji oluşturmakta oldukları açıklaması bize yeni coşkular kattı diyebilirim. Geldi iş, 1960-1970 sonrasının bir ucuna. Çoğu bugün aramızda tartışma konusu olan şairler toplamının değerlendirilmesi işine kadar girecek mi bu seçme şiirler? Orasını bilemiyoruz. Nerede duracak? Antolojinin yeni bir bölümünün tamamlanması, genç kuşaklara varması sağlanacak mı? Bu haliyle bile çok güzel bir arşiv oluşturan bu seçme şiirlerin sürmesi hem yeni okur için, hem de eskiyi bir arada tutma peşinde edebiyat severler için coşku yaratan seçkiler toplamı sayılabilir.

Düşler Şairinin Notları

Geçtiğimiz yılın iki güzel şiir kitabından ilki Refik Durbaş'tan geldi. *Düşler Şairi Refik Durbaş*, sıkı dokunmuş, örgüsü birbirinden kopmayan ince özentilerle işlenmiş, yoğun (kesif) bir şiiri yeniden yaşatıyordu bize. Gençlerin tüm telaşından uzak, gürültüsüz ama derin bir şiir. Hani oynatmayan, yerinden fazla kıpırdatmayan ama kanımıza yavaş ve sağlam bir damardan süzülen şiirler. Gönül bu *Düşler Şairi* ile daha fazla ilgilenilmesini arzuluyor. Onun usta oluşundaki çıkıntısız, uzun atlaması olmayan duru serüvenine daha çok ilginin uzanmasını bekliyor insan.

Yine Özkan Mert'in *Bir Dünyalının Notları* başlıklı toplu şiirleri, sıcak ve kavruk bir yüreğin, ham bir duyarlığın, yeryüzünde kıvrılıp kalmanın, dünyada kül olmuş bir dalganın, üfürülmüş bir yaşam soluğunun sıcak izleri.

Özkan Mert'de savruk bir Nâzım Hikmet serüveni, ekmeğin fırından çıkarılıp koparılırken tüttürdüğü taze buhar kokusu duyuluyor. Her şey yaşamdan kopma, yaşadığımızın dışında hiçbir şey yok. Tüm şiirler bir yürek kabarması, bir ırmak taşkınlığı! Refik Durbaş gibi Özkan Mert'in kitabı da gerektiğinden fazla ilgiyi hak ediyor bence. Her zaman rastlanan şiirlerden değil.

Çavdar Tarlasının Dile Getirilme Biçimi

Necati Tosuner *Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi* adlı son öykü kitabı ile haklı bir ilgi odağı oluşturdu. Az ve kısa yazıyor, kısa, öz kelimelerle tarıyor anlattığını Tosuner. Sanki süzülmüş, elenmiş bir usun ürünleri tüm bu anlatılanlar. Yarısı içinde kalmış, üç dört süzgüden geçirilmiş, tortu bırakma-

yan, kalıt bırakmayan bir anlatım. Sanki okuyan, cümleler içersine yeni kelimeler ekleyebilir türünden boşluklar bırakılmış, Tosuner adamakıllı düşünerek kuruyor söyleyeceklerini. Ve kurduğu cümlede kısa taşlardan, sağlam kuleler kuruyor. Taşı nerden koyacağını da bekleyemezsiniz. Meseleyi, dört bir yanından bakma özgürlüğünde tanıyor. Düz bir bakış değil onunki. Sağdan, soldan, yandan gözlemleyebilen şairane, fakat düz anlatımlı, şiire sapmayan bir bakış. Kelimelerin az tutulduğu bir cümleler örgüsü. Tutuk fakat diri. Kalp atışlarındaki kesinlik tüm cümlelere sinmiş. Özlü bir anlatım. Necati Tosuner'in bu güzel, kendine özgü öykülerini anlatabilmek için sanırım yukardaki tanımlarım yeterlidir herhalde. Tosuner başka bir serüvenin ipuçlarında geziniyor. Eşi yok, duru bir dünyanın, küçük tellerinde sıçrayan bir cambaz gibi kozasını örüyor. Onun anlatımı da bu işte!

J. D. Salinger'in *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'ı da hakettiği ilgiye bizim okurumuzun pek yanaşmadığı, daha söz etmekten kaçındığı araya kısılmış bir yapıt. Salinger, Faulkner gibi içinden ve kendiliğinden konuşan, iç serüvenini hayli yoğun bir yerde konuşturan, doğallığını bozmamaya özen gösteren, düz ve bizden bir yazar. Bizden dediğim sanki okurun kendisi oluveriyor birden. O yalın iç konuşmaların okuru bir yerinden yakalayıvermesi var ki, izlenmeye değer. Örneğin :

"Ne okuldu ama. Hiç durmadan birilerinin ayak tırnaklarını kesmesini ve sivilcelerini sıkmasını seyrediyordunuz." (s. 46)

Salinger kendi efsanesini içinde saklayan, kısık sesli bir çağlayanı andıran bir Amerikan yazarı.

"Bir şeylere üzülüyorsam, tuvalete gitmem gerekse bile gitmem. Üzülmekten gidemem. Üzülmeyi bırakıp gidemem." (s. 44) diyebilen bir doğal üzüncün yazarı. İçinden konuşan, bize yanında yer ayıran bir tatlı sorunlar çizme ustasının kitabı. ...

MELİH CEVDET ANDAY

Rahatı Kaçan Ağaç
(Toplu Şiirleri 1)

Ölümsüzlük Ardında Gılgamış
(Toplu Şiirleri 2)

ADAM YAYINLARI

SERVER TANİLLİ

İslam Çağımıza Yanıt Verebilir mi?

İslamın uyanışı mı gördüklerimiz? Yoksa çağını yakalama yolunda XIX. yüzyıldan bu yana hayli mesafeler almış müslüman dünyanın ilerleyişini durdurmakla kalmayıp, onu daha da gerilere savuracak gericilik rüzgârları mı?

Türkiye gibi aydınlanma yolunda nice menzillere erişmiş; akılla bilimi tek yolgösterici bellemiş ve öyle olduğu için de laik ilkeyi kabul etmiş bir ülke bakımından daha da yakıcı sorular bunlar.

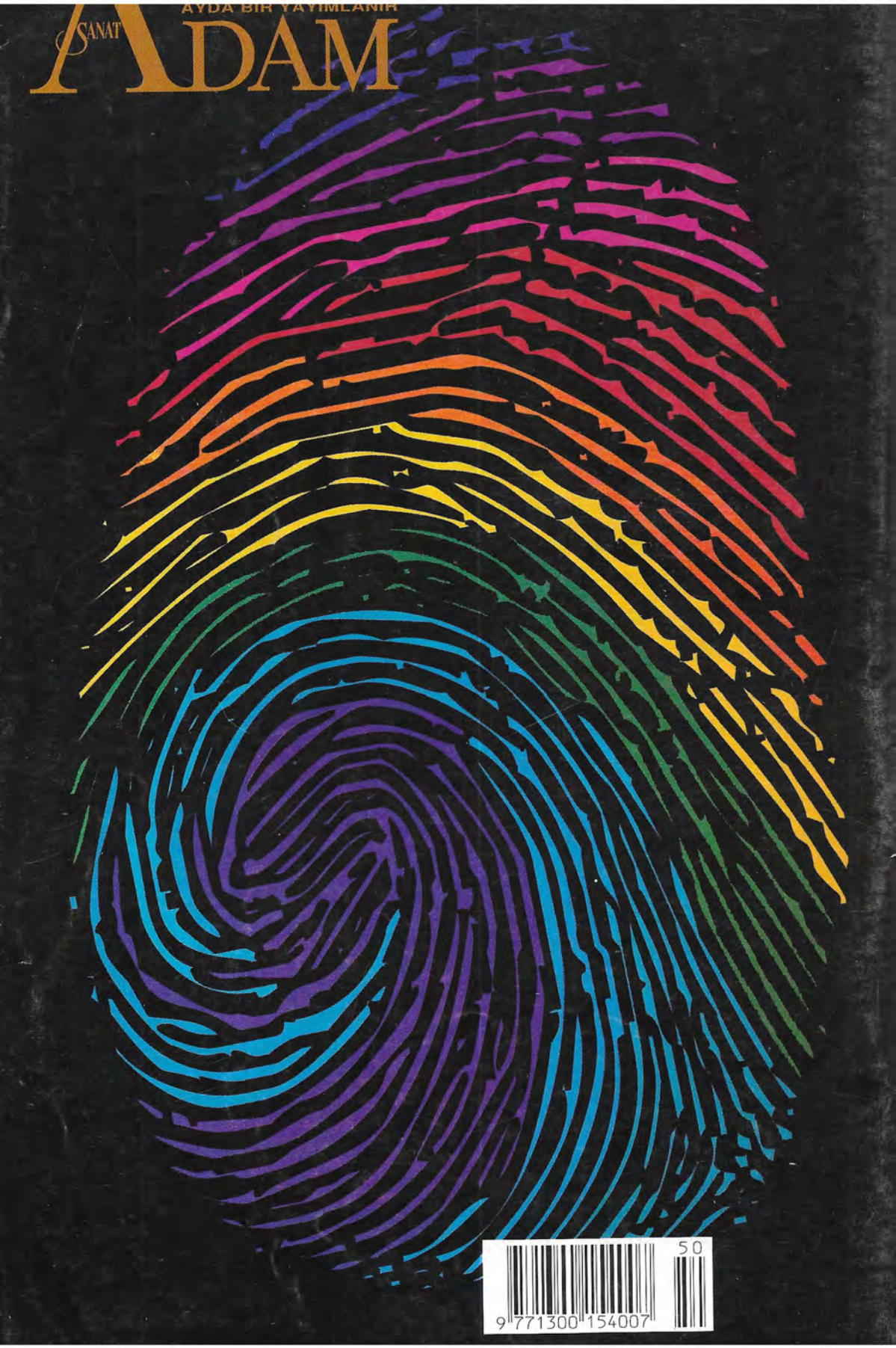
Türkiye söz konusu olduğunda, demokrasi de gündeme geliyor : Onu laik zeminden aykırı düşünebilir miyiz? Yoksa demokrasi ile laiklik, etle tırnak gibi birbirine bağlı süreçler mi?

Okuyunuz göreceksiniz.

değerli kitaplar yayımlar.

AYDA BİR YAYIMLANIR

SANAT ADAM



50
9 771300 154007